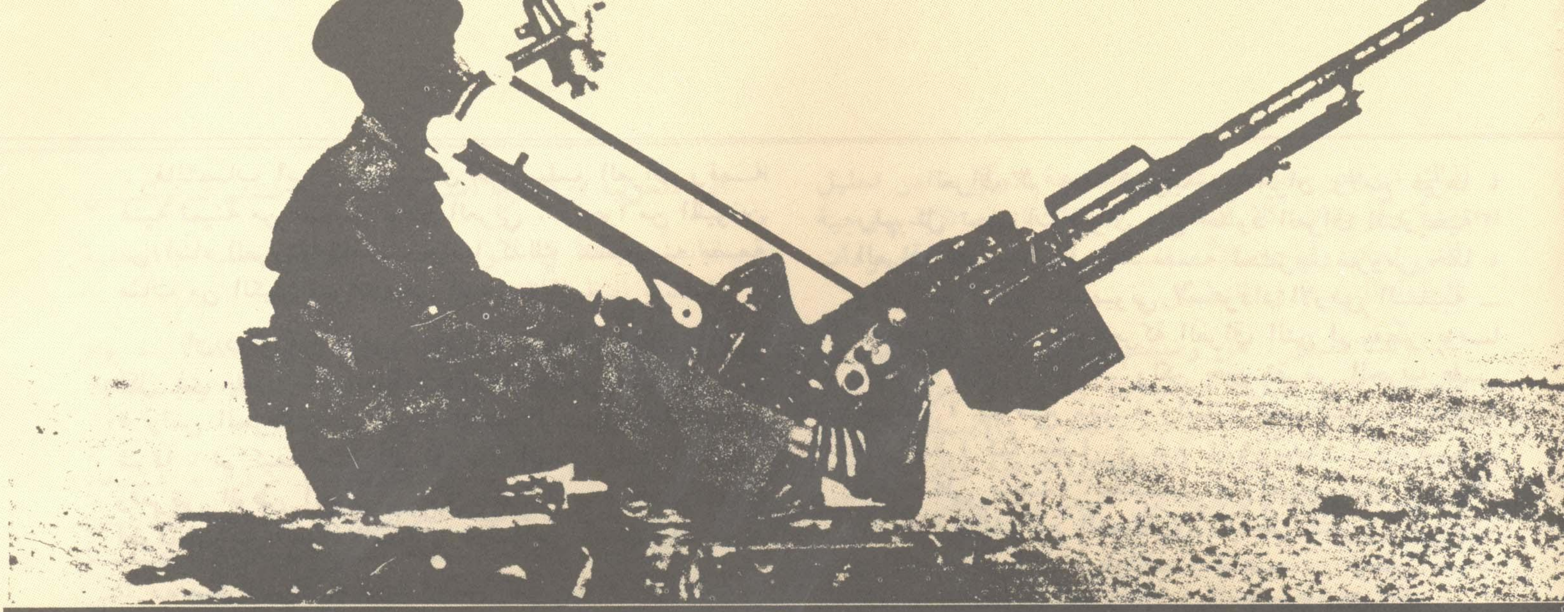


كلمة .. الى بعض المثقفين العرب

كان بودنا ان يحاول بعض المثقفين ، التعرف على حقيقة ودوافع النزاع العراقي — الايراني التي فجّرت الحرب .. ومن الذي بدأ .. وكيف .. من قبل ان يدين هؤلاء ، العراقَ ، ويهتمونه بأنه من بدا الحرب ..

نقول كان بودنا انّ يجهد البعض من هؤلاء نفسه للتحرّي عن الحقيقة — لا الانسياق وراء بعض الاجهزة الاعلامية المعادية — فالمفروض ان الحقيقة رائدهم ، والبحث عنها مهمتهم في الاساس ، لكي يجنبوا انفسهم ، فيما بعد ، موقف سارتر الذي أدان الامة العربية وناصر الصهيونية ، في عدوانها عام ٦٧ .. وعندما نوقش بعد ذلك ، وأفهم الحقيقة ، اعتذر ، ولم يفصح علنا ، بحجة انه لم يكن يعرف .. في الوقت الذي كان يعرف الحقيقة ، كل البسطاء من الناس . فكيف بالفلاسفة والمثقفين، ومن يدعون انفسهم قادة المجتمع ، وصانعي الفكر والحضارة ! فضلاً عن انه .. أليس أحرى بمن لايعرف ، أنْ لا يتخذ موقفا من قبل أن يعرف .. !

ان بعض المثقفين من العرب — ونحن نقصد ذوي النوايا الطيبة ونتوجه اليهم بهذا الكلام اما الذين في قلوبهم مرض ، فيحرفون حتى ان كانوا يعرفون — مطالبون بان يتحروا عن الحقيقة — في النزاع العراقي — الفارسي ، قبل ان يصدروا احكامهم على عجل .. ونقول الفارسي . اجل ! فليس الصراع مع ايران ، ولا الشعوب الايرانية ، ولا الثورة الايرانية . بل مع النظام العنصري الفارسي، وما يقراونه في الصحافة الغربية وبعض الصحف العربية ، عما يسمى بالحرب مع ايران او اضعاف الثورة الايرانية ، ليس القصد منه الا التعتيم على حقيقة العدو الذي يصطرع معه العراق ، وهو النظام الفارسي العنصري القائم في ايران ، والمؤلف من زمرة من العنصريين الفرس وحفنة من رجال الدين الجشعين المتخلفين حتى مخ العظام .

فأية حرب يشنها العراق ضد ايران ، او « الثورة الاسلامية » ؟ ! أنسيَ اخواننا المثقفون العرب ، حقيقة هذا الصراع والعدوان الذي ما فتيء الفرس يثيرونه مع العراق كلما وجدوا الى ذلك سبيلا ، وبشتى الاساليب، منذ ايام بابل والعصور العربية قبل الاسلام وبعد الاسلام حتى اليوم ؟ ! .

أنسيَ اخواننا المثقفون ان قدر العراق كان وما يزال ، هو مواجهة الاطماع الفارسية لقضم أجزاء من الجناح الشرقي للوطن العربي ، وان أجزاء من هذا الجانب ، قد تمّ قضمها فعلا وضمها الى ايران في ظروف غير طبيعية ومنها « عربستان » التي هي « فردوس العراق المفقود » كما يسميه الاستاذ العلامة جمال حمدان :

« فهذا المثلث السهلي على رأس الخليج العربي هو التتمة الطبيعية والاستمرار المباشر لسهل الرافدين العظيم ، وهو النافذة الطبيعية للعراق على الخليج العربي

. فاغتصاب ايران لعربستان لم يسلب العراق رقعة غنية ثمينة من صميم الوطن العربي . ونحواً من المليونين من ابناء العروبة فحسب وانما كذلك سلب منه بضعة مئات من الكيلو مترات على البحر »[1] .

ان دراسة « عبقرية المكان » للعراق بالذات ، تبين لكل ذي بصر ، كيف كان دوره الطليعي القيادي دور « رأس الحربة » في حركة الفتح الاسلامي الكاسح شرقا ، ثم كيف صار العراق بعد انحسار تلك الحركة، وتعرض الوطن العربي – وفي المقدمة منه العراق – لطوفانات من الغزاة الهمج و « سفاحي الحضارات » .

صار العراق «درع» الوطن العربي و « خط الدفاع الاول عن العروبة . ولهذا ، وفي انكار للذات منقطع النظير ، تلقى كل تلك الضربات التي خربته ، ولكن في هذا افتدى العالم العربى كله » (جمال حمدان – المصدر نفسه) .

وها هو العراق اليوم يقف الموقف نفسه ، درعا وخط دفاع عن العروبة ازاء الهجمة العنصرية الجديدة من « سفاحي الحضارات » الجهلة : آيات قم وعنصري طهران .

فلم يعد سراً .. بعد ان اصبح العراق اليوم « اقوى قوة عربية ضاربة » في شرق الوطن العربي « واضخم مزرعة قومية في الوطن العربي » و « دولة المعادن » فيه ، وعجلة التنمية المتسارعة التي تمد شرايينها لا في العراق وحده ، بل الى سائر اجزاء الوطن العربي ، ودول العالم – الثالث خاصة .. نقول لم يعد سراً ان كل هذا أغاض وأثار حقد الاستعمار والصهيونية (التي ضربت المفاعل النووي العراقي نيابة عن حكام ايران) والرجعية العميلة في المنطقة ، والطامعين في العراق . فكان من الاسباب المهمة للعدوان على العراق ، فضلا عن التركيب العنصري والفكري المتخلف لحكام ايران ، هي محاولة ايقاف عملية البناء والتنمية الشاملة ، اي الحيلولة دون ان ينهض العراق ويكون له دوره الطليعي المتميز : وطنيا وقوميا وانسانيا . خاصة بعد ان فشلت كل محاولات تجزئة العراق وضرب الثورة فيه من الداخل ، وحرفه عن مساره القومي التقدمي الوحدوي الاشتراكي .

ان البعض من اخواننا المثقفين العرب ، يخطئون خطأ فادحا ، تاريخيا وانتولوجيا بحق انفسهم ، حين يتصورون ان العراق ، منذ قيام الثورة في ايران والتي صادرها الجهلة والعنصريون ، لا هم له سوى اضعاف الثورة الايرانية والاعداد للحرب مع ايران .

العراق لم يعد للحرب مع ايران ولامع غيرها ، رغم كل تجاوزات ايران على حدود العراق التاريخية[2] العراق كان ومايزال يعدّ نفسه لحرب ضروس حقا ، ولكن مع العدو الصهيوني لأسترداد الارض السليبة – فلسطين . هذه هي معركة العراق التي لم يُقصِّر يوما بحقها ، ولن يقصر .. ولكن حين تفرض الحرب على العراق ، فتوضع مدنه وابناؤه تحت مطرقة المدفعية الايرانية (كما حصل في يوم ١٩٨٠/٩/٤) وتوضع ارضه على منضدة التقسيم ، وتفحّ كل الابواق الدعائية والشراذم العميلة في الداخل لتمزيق شعبه ، واقامة « دويلات » طوائف ومذاهب . وحين يضرب اطفاله بالقنابل والمتفجرات ... لا يمكن للعراق ، ولا لاي انسان شريف ، ان يسكت على ذلك .

واذا كان العراق قد توغل في العمق الايراني واقام حدوده العسكرية هناك ، مادامت الحرب قائمة ، فليس معنى ذلك ان العراق يريد احتلال او اقتطاع اجزاء من ايران .. العراق نقل المعركة التي بدأها حكام ايران في ٤أيلول١٩٨٠– يوم ضربوا بالمدفعية الثقيلة، بعيدة المدى، مدن : خانقين وزرباطية ، والنفط خانة . وعشرات المخافر الحدودية .. نقل المعركة الى داخل ايران ، وقاية لمدنه وابنائه ومنجزات شعبه التي بناها بالكدح وعرق الجبين .

ان بعض المثقفين العرب – الذين نعتز بوغيهم ومبدعاتهم ، قد جانبوا الصواب ، او جانبهم الصواب للأسف .. حين اصدروا احكاما مرتجلة ، واتخذوا مواقف غير مسؤولة : لا ثقافيا ولا قوميا ، من العدوان الفارسي – العنصري على العراق .

فلو وضعنا الجانب القومي من موقفهم ، جانبا وافترضنا ان القضية لا تعنيهم بتاتا ، وهو مالا يصح على الاطلاق ، وافترضناهم مثقفين ، مجرد مثقفين بلا هوية ! فأننا نطالبهم النظر في مسألتين :

الاولى : تاريخية : ونعني بها ان يحاكموا الصراع التاريخي القومي بين العرب – العراق خاصة – وبين الفرس ليتبيّنوا من هو البادىء بالعدوان على امتداد التاريخ : العرب – العراق – ام الفرس ؟ ولماذا ؟

الثانية : واقعية – عملية . ونعني بها أيّ النظامين (لو افترضنا ان الصراع بين انظمة – وبالنسبة للعراق ليس هو كذلك الا بقدر ما يتعلق الامر بان النظام في العراق هو مُنجِز وحامي كل مطامح وتطلعات ومكتسبات الشعب)

نقول : أيّ النظامين ذو طبيعة عدوانية . ويمكن معرفة ذلك – والمفروض في المثقف العربي انه يعرف

ذلك ، ونحن نخاطب مثقفين بالدرجة الاولى — من تحليل بنية وتوجهات كلا النظامين ، انطلاقا من الايديولوجية التي تحكم وتوجه كلاً منهما ، الى ابسط مفردات الحياة اليومية في التطبيق .

وهنا نسأل : هل وضعتم — ايها الاخوة المثقفون — المصادر التي تمثل ايديولوجية ومنطلقات حزب البعث العربي الاشتراكي ، القومية والفكرية والانسانية ، ازاء كتب خميني المغرقة في السلفية والطائفية والرجعية ، لتحكموا اية ايديولوجية هي العدوانية بحكم منطلقاتها الفكرية ؟!

وهل وضعتم مثلا ، ثلاثة عشر عاما من ثورة تموز ١٩٦٨ وما حققته وتسعى لتحقيقه من خطط تنموية شاملة في الاقتصاد والزراعة والثقافة والتجارة والسياسة والعلاقات الدولية والعربية ... الخ . ازاء ما يقرب من عامين منذ تسلط خميني وزمرته على ايران ، وما ألحقوه بأيران والشعوب الايرانية — غير الفارسية خاصة ، من دمار ومذابح وخراب شامل : تخريب الجيش ، تخريب المؤسسات الاقتصادية والثقافية والتعليمية .. وتخريب العلاقات والمواثيق الدولية ، وذبح المطامح القومية للشعوب الايرانية ، وضرب القوى السياسية التقدمية .. ؟!

وهل أقمتم موازنة — ولو بسيطة — بين توجهات العراق الخارجية : العربية والدولية وبناء أقوى واحسن الروابط في العلاقات مع الشعوب المتطلعة الى الحرية والحياة الكريمة في آسيا وأفريقيا وامريكا اللاتينية والدول الاشتراكية .. وبين توجهات حكام ايران منذ اليوم الاول للاستيلاء على السلطة ، و « تصدير » ما أسموه بالثورة ، فلم يصدروا سوى الفتن والنعرات المذهبية والطائفية الى اقطار الخليج العربي خاصة . والتمسك بالاجزاء العربية التي احتلها الشاه بالقوة (الجزر العربية الثلاث مثلا) واجزاء من الاراضي العراقية لم تسلم بموجب اتفاقية الجزائر ١٩٧٥ ، والتهديد باحتلال اجزاء اخرى ، منها عدن والبحرين والعراق بدعوى انها تعود للاملاك الفارسية !؟

الم تسمعوا صراخ وفحيح حكام طهران وقم .. ام انكم بعيدون لا ترون ولا تسمعون .. وستقولون ان « الغائب حجته معاه » !

على اية حال .. ها نحن نقول لكم ، من صميم قلوبنا ، صادقين غير حانثين ، ومن موقع مسؤولية الكلمة التي يجب ان تقال في كل الظروف ، العصيبة خاصة ، ولنضع جانبا ، ولو موقتا ، كل « المساطر » الايديولوجية والمقولات والتحليلات الجاهزة ، ولننظر الى الحرب « كأنتاج آسيوي ! » اذا شئتم — ولكن مقاساً ومحللاً في ضوء معطيات الواقع نفسه ، العملية وليست النظرية الجاهزة فماذا نرى ؟ .

١ — بدأت ايران العدوان يوم ٤ أيلول ١٩٨٠ — يوم ضربت المدن العراقية بالمدفعية الثقيلة بعيدة المدى .

٢ — اعلنت ايران بلسان حكامها ، مرارا ، عدم اعترافها باتفاقية الجزائر ١٩٧٥ بحجة انها من مخلفات الشاه . مما اضطر العراق لالغائها واستعادة حقوقه المشروعة في أرضه ومياهه التي تجاهلها حكام طهران .

٣ — أعلنت ايران بلسان حكامها وآياتها والخميني بالذات ، مرارا ، عزمها وعملها على تصدير الثورة . وفعلا « صدرت » فتن طائفية عديدة الى العراق والكويت والبحرين والسعودية كما «صدرت» عملاء ومتفجرات لضرب الاطفال كالذي حدث في الجامعة المستنصرية واثناء تشييع جنازة احد الشهداء .

٤ — هددت ايران اكثر من مرة ، وبلسان بني صدر نفسه ان الجيش الايراني اذا شاء الزحف الى بغداد واحتلالها ، فلن يستطيع احد ايقافه — حتى بني صدر نفسه ! —

٥ — تجاهل حكام ايران جميعا ، كل المذكرات العراقية والاتصال المباشر للكفّ عن الاعتداء على مخافر العراق الحدودية ، وخرق طائراتهم لاجوائه ، والتي بلغت لفترة وجيزة بالمئات .

٦ — وفي ٢٢ أيلول ١٩٨٠ يوم رد العراق على العدوان الفارسي المستمر ، وحاول حصر الحرب عسكريا ، وضمن استعادة الاراضي والمياه العراقية المستلبة ، جعلت ايران الحرب شاملة : برا وجوا وبحرا . وضربت طائراتها المنشآت العراقية الاقتصادية ، والمدن ، وحتى الدور السكنية ، بشكل عشوائي في بغداد والبصرة والموصل وكركوك والسليمانية والعمارة وغيرها .

٧ — رفض حكام طهران ، وما يزالون يرفضون ، كل النداءات والدعوات الخيرة التي وجهها العراق لوقف القتال واللجوء الى التفاوض والطرق السلمية لحل النزاع واعادة لكل ذي حق حقه ، كما رفضوا كل المساعي الخيرة التي بذلتها هيئات دولية لوقف القتال وحل النزاع سلميا ، مثل :

الامم المتحدة ، وكتلة دول عدم الانحياز ، والمؤتمر الاسلامي ..

* * *

اننا حقا ، وعلى المستوى الشخصي لا غير ـ لنعجب أشد العجب من علمانيين وماركسيين وثوريين ومثقفين حضاريين .. « انفتحوا » اليوم على الاسلام فجأة ، وأي اسلام ! لو كان الاسلام الحق لسُرِّنا ، وقلنا لعلهم محقون فهم يواصلون بين التراث والمعاصرة ! ولكنه ـ للاسف ـ تستر « طائفي » متخلف معاد لكل ما هو حضاري : علمي او تقدمي ، باسم الاسلام .

والاسلام منه براء .

نقول اننا ـ بدءا ـ عجبنا اشد العجب ! . اما وقد عرفنا السبب ـ على الاقل بالنسبة للبعض ـ فقد بطل عندنا العجب !

بقي ان نقول، ان موقف المثقفين العراقيين والعرب، ليس هو من يعمل على « توسيع » نافورة الدم ـ كما زعم البعض ، بل هو موقف المواطن الشريف المسؤول الذي راى ارضه وشعبه وكرامة امته وكل المنجزات الحضارية . مهددة بخطر الابادة .

نافورة الدم لم يفتحها العراق ، فتحها حكام طهران ، وهم المسؤولون عن استمرار تدفقها كل هذه الفترة الطويلة من الحرب .. فكلما حاول العراق حصر الحرب وتضييق فوهة الدم ، كلما تمادى حكام طهران في توسيعها ورفدها بدماء جديدة .

أنقول لكم لماذا ؟

لأن حكام ايران ـ كما يبدو ـ ليس لديهم ما يحرصون عليه : لا الارض ولا الانسان ولا الشجر .. فقد خربوا ايران قبل الحرب وفي الحرب . ومزقوا شعوبها وألقوا بها الى الدمار والجوع والتشرد . وهم يهربون من المشكلات الداخلية العديدة التي خلقوها .. الى الحرب .

لكن العراق حريص على منجزاته ومسيرته الحضارية المتصاعدة التي حققتها ثورة تموز ١٩٦٨ بعرق وكدح ودم ابنائه ، وحريص على تحقيق المزيد منها .. وحريص على ان يأخذ كل مواطن فرصته كاملة في الحياة . ومن هنا كانت محاولات حل النزاع مع ايران قبل الحرب بالطرق السلمية ، ومن هنا تجيء الفرص العديدة التي اعطاها العراق لحكام ايران لحصر الحرب وايقافها ، بالأعتراف بحقوق العراق التاريخية في ارضه ومياهه وعدم التدخل بشئونه وشئون المنطقة العربية الداخلية ، لدرجة انه اوقف اطلاق النار من جانب واحد ، اعتبارا من الضياء الاول ليوم ١٩٨٠/١٠/٥ أملاً في ان يُحكِّم حكام طهران عقلهم ويجنحوا للسلم . ولكن حكام ايران قابلوا هذا الموقف النبيل ، بغارات جوية مكثفة على كثير من المدن ، وبغداد خاصة .

فما هو « الغبار » الذي ترونه على موقف المثقف في العراق ؟ ايقعد يتفرج : كيف يلتهم المنصريون الجهلة، ارضه وشعبه وكل منجزاته التي بناها بالجهد والأرق، مُتنبذاً من كل ما يجري ، مكاناً قصيا !

ان المعركة في جانب مهم منها ، معركة حضارية دون شك ، بين الجهل والتقدم .. بين العقل العلمي ـ العملي والعقلية الخرافية .. بين الثورة والفوضى .. بين الوحدة الوطنية والتمزق الطائفي والعنصري . بين الثقافة العلمية والانسانية وبين السلفية المتحجرة ـ الكهنوتية .. بين المنحى الاشتراكي التقدمي والمنحى التسولي باسلوب الحسنات .. بين ان تتوفر لكل انسان فرص العمل والعيش الكريم وبين ان تسمن وتتنعم فئة على حساب أخرى .. بين وبين ..الخ

نقول قولنا هذا ونستغفر الله لنا ولكم . والسلام على من اتبع الهدى . وهو عليم !

« رئيس التحرير »

---

(١) جمال حمدان : حول وحدة الرافدين والنيل . دراسة علمية لقوة العراق الاستراتيجية . مجلة (الفكر المعاصر) المصرية ـ العدد الثاني عشر ـ فبراير ١٩٦٦ . والصحيح اليوم ان نفوس ابناء عربستان ثلاث ملايين ونصف .

(٢) قال الاستاذ جمال حمدان في المصدر المشار اليه سابقا : (وجدير بالذكر ان حدود العراق التاريخية كانت تقليديا اقرب الى خط القمم الجبلي . بل كانت غالبا ما تتخطاه شرقا. ويكفي ان نعلم ان جزءا كبيرا مما هو الان غرب ايران كان يعرف حتى قريب « بالعراق العجمي » اشارة الى طغيان المد العربي هناك . أما تقهقر الحدود السياسية بعد ذلك نحو الغرب باطراد الى ان اخذت مسارها الحالي ، فتلك مسؤولية الاستعمار التركي العاجز اولا واخيرا . فما اكثر ما تراجع وسلّم هنا امام الضغوط الفارسية خاصة في القرن الماضي وذلك على حساب العراق العربي سواء في الشمال الجبلي او في الجنوب في عربستان . »



صناجة العرب يتحـ
ويرقص رقصة الانتصـ

محمد عفيفي مطر

٢ ـ الرقص تحت ظل السيوف

تكاد المرأة في التراث العربي ان تستقطب بوجودها الحسي والمعنوي ، وبتوهجها على مستوى الرمز والدلالة ، وبتجسيدها وتوحدها الفني المكثف في منظومات القيم الاساسية ، تكاد تستقطب مكانة واهمية المحور الذي تدور عليه قضايا الفن والحرية والتمثيل المكافىء للوطن والقبيلة ، وتتواشج في مناخها كلمات الارض والعرض والارث والحرث ، وترتبط بها قيم الاصالة والنبالة وكرامة الاصول ، وقيم المنعة والارادة الحرة ورفض الذل والخوف من دوران الايام بانقطاع الجذور ، او سقوط الموانع الثابتة ، التي يحتمي بها وجود المرأة كما يجب ان يكون تمثيلا وتوحدا بالقيم المطلقة ، الى الحد الذي تصبح فيه الاعراف والتقاليد وانماط السلوك المتناقضة تشكل بنية وظيفية ومعنوية متماسكة وموحدة ، تشع بنفس الدلالات وان

تقابل فيها الوأد والدس في التراب مع التقديس والتنصيب على العروش . والتراث العربي في الماضي والحاضر يقدم ادلة ونماذج تستعصي على الحصر لوجود المرأة واشعاع قيم ما يرتبط بها في صميم المقاومة والنضال ، وفي مثار النقع ومرايا السلاح الصقيل ، وفي تزاحم الجماعات والشعوب والامم وحروب الاجتثاث المتبادل بين الثقافات والايديولوجيات ، وليس بدعا ولا هو خارج المعنى ان تكون المرأة ـ الرمز ـ العيني المشخص عقدة من عقد الصراع بين اعداء الامة في الماضي والحاضر ، نجدها عقدة تتوحد فيها خيوط الاعتزاز والكرامة والتميز في علاقة الفرس بالعرب ، تماما كما نجدها في سيرورة المقاومة المناضلة ضد الفرنسيين



...ـدى كسـرى

...ـاف والارهاص

بالجزائر ، وضد الصهاينة في الارض المغتصبة ، وفي عمق السيل الجارف من محاولات الاقتحام التبشيري والاستلاب الثقافي والتغريب الحضاري والاقتلاع القومي، وهي ، على أي الاحوال ، قضية من قضايا علم الاجتماع الثقافي والحضاري التي تستوجب بحثا مستقلا مفردا بذاته ، ولعل المنهج والاستقصاء اللذين قام بهما « فرانز فانون » في دراسته لوضعية المراة الجزائرية يطرحان مقدمة له ، ويكفينا الان ان نطل على لمحة موقوفة على الصراع الفارسي ضد العرب في مقدمات يوم الانتصاف العربي ، ذي قار

كانت امبراطورية الساسانيين الفرس تستطيع بدولتها المنظمة وجيوشها القوية الباطشة وغطرسة ازدهارها الاقتصادي والسياسي والاجتماعي ، كانت تستطيع ان تنشر في بلاد العرب وعلى القبائل والامارات والممالك الصغيرة المتنازعة سلطانا من الاذعان والرهبة ، وان تكون عاملا هاما من عوامل الانقسام ونشر الفتن الدموية وتأريث الثارات واصطناع الجيوب العميلة او المستسلمة او المقهورة الراضخة ، مما يغرينا بالبحث عن تحيزات واستقطابات قيم المقاومة ورموز النضال واستبصارات المداورة والاستدراج والانتظار، تلك التي يخلقها الشعب او الجماعة ويمنحها تفاصيل وجوده ويستمسك بها استمساك الحرص على الحياة ويدافع عنها الدفاع المطلق وتتحول الى وجود مكثف وحقيقة عينية يقينية لا يزعزعها شيء ، سواء كانت فكرة مجردة او تصورا كونيا متعاليا او شخصا يدب بين الناس او أشبارا من الارض لا تساوي في سوق البيع والشراء فلسين او قطعة قماش شفاف يغطي الوجه او حبل بعير اجرب ، والشعوب والامم لا تستبدل ولا تتنازل عن محاور استقطاب وجودها وحياتها وتميزها هذه بسهولة او مجانية او طواعية متسيبة ، بل تمارس الامم آلاف الحيل وملايين ردود الافعال العبقرية للحفاظ على المرموزات والدلالات الاساسية

في قلب التحولات التي تحدث قهرا او غصبا ، وهي تثريها وتعلو بها وتتوسع بمساحات دلالاتها في حالات التحول الحر المستقل وامتلاك الارادة والجهة الخلاقة وانبعاث القوى الحية وتأسيس الانعطافات الكبرى في التاريخ ، وهذا ، كما قلنا ، موضوع علم اجتماع ثقافي وحضاري مستقل ، يستوعب ويفتش عن التمثلات الرمزية الكبرى في حياة الامة باعتبارها «حقول دلالات» مشعة مرتبطة ارتباطا وجوديا جذريا بـ « لحظة الجماعة » في كل عصر وجدل صراعها على المستويات المختلفة ، وهي « اللحظة » التي لا يمكن بغيرها تحديد المعارك وصراع القوى ونضال الفكر والايديولوجيا ومغامرات التشكيل والتعبير ، وهي اللحظة التي لايمكن بدونها تحديد المفاهيم والقيم والمصطلحات والتمييز فيها ما بين العلم والحقيقة والدلالة والوظيفة النضالية الخلاقة المتفجرة بروح الامة ودم سواعدها واعماق بواعثها ، وما بين التخريب والاستلاب والخواء والفوقية الدعية والنطق المغتصب المشبوه باسم الكلمات الكبيرة أو النوايا الطائرة في فراغ الوهم او ملاء المؤامرة او سحر المراهنة على ان تصبح الثرثرة والمزايدة واحلام اليقظة اشد تحققا وعينية من حشود الشعب وجماهير الامة وصياغة التاريخ .

كان العربي ، وهو في ظل البطش الفارسي ، وعلى مد الذراع من مخالب قوته واسنة جيوشه ، وتحت عيون الموظفين والجواسيس والعملاء والمهادنين الذين يشحلون جيوبه الطيعة المسايرة ، كان العربي يخلق الرموز الكبرى للمقاومة الدائمة ، ويبني مملكة حريته وسلطانه الواسع وآفاق تميزه وخلاصه المتربصة ويؤكد بيقين واثق راسخ امتداده واستمراريته وانغلاقه الارادي المتحفز على نفسه فلا يذوب ولا يتميع ولا يفنى ، وينتظر انتظاره العجيب العبقري في ظل مملكة حريته وسلطانه التي نسجها ورصعها من طابوق الارادة والقيم والرموز الخاصة به والمعبرة عنه وعن وجوده ، ولعل احدا من المعاصرين يدهش دهشة بالغة لشيوع احتقار وازدراء القيم والثقافة والعلاقات والتقاليد الفارسية في نفوس العرب ، وللدفاع المستميت عن الشخصية ، ويكاد يكون مستحيلا ان نقرا او نعثر في التراث القديم على شواهد استلاب او اعجاب متصاغر او الدعوة والتبني المتنطع او المقارنة المنبهرة المستخذية من قبل العربي ازاء الفرس ، حتى الذين استلحقوا انفسهم كالقطاء بالفرس ظلوا على نفس الموقف ، بالرغم من ان الفرس يومئذ احدى القوتين الاعظم في الدنيا ، بل بسبب ذلك اذا شئنا وضع اليد على قانون من قوانين الصراع الحضاري والثقافي في حياة الامم ، فان الضعيف المغلوب يكتب على نفسه الموت ان هو فتح ابواب نفسه وقيمه ورموزه الكبرى لاحتلال الاقوياء الغالبين ، خصوصا الاقوياء الغالبين ، ومن تلك الرموز الكبرى عند العربي القديم تجيء في المقدمة : المراة ..

ان مقدمات يوم ذي قار بين العرب والفرس تنطلق منها ، وان نهاياته لتقف عندها ، فحين طلب كسرى ان يرسل اليه النعمان بن المنذر عددا من نساء بيته وقبيلته ليكن ازواجا له ولابنائه مكرمات ، باغراء من زيد بن عدي ووقيعة بين كسرى والنعمان ، كانت احدى وقائع الصدام بين عالمين متقابلين ، لا جسور بينهما سوى الدنية والتصاغر والرضوخ او .. الموت ، هما الامبراطورية والقوة والبطش و « الحضارة » وترف الذوبان في الاخر ، من جانب ، ومملكة الحرية وسلطان الشخصية المتميزة وقلعة القيم والرموز الكبرى ، من جانب آخر .. قال زيد بن عدي لكسرى : « ايها الملك، ان شر شيء في العرب وفي النعمان خاصة انهم يتكرمون ـ زعموا في انفسهم ـ عن العجم » وحين دخل زيد بن عدي ومعه احد جواسيسه ممن يتقنون العربية والفارسية على النعمان ، واخبراه بطلبة كسرى من بناته وبنات قبيلته اللائي يتصفن بصفات مأثورة محددة، اغتم النعمان وعلم انها الكارثة المهولة ، فقال عفو الغضب الكظيم : « اما في بقر السواد وفارس ما تبلغون به حاجتكم » ؟ فقال زيد : « انما اراد كرامتك ولو علم ان هذا يشق عليك لم يكتب اليك به » ، وحين سأل كسرى عن وعد زيد بجلب ما يريد ، قال زيد وهو ينقل حقا وصدقا يريد بهما اغضاب وتأليب كسرى على النعمان : « قد كنت اخبرتك بضنهم بنسائهم على غيرهم وان ذلك من شقائهم واختيارهم الجوع والعري على الشبع والرياش ، واختيارهم السموم والرياح على طيب ارضك هذه ، حتى انهم ليسمونها السجن»» فوقع في قلب كسرى ما وقع ، ولم يزد على ان قال : « رب عبد قد اراد ما هو اشد من هذا ، ثم صار امره الى التباب » وبديهي انه ليس اشد من هذا الا ان تكون مملكة الحرية والقيم والتميز المقاوم هي ، بالذات ، قيد العبودية ومصهر الذوبان وسياق الضياع وفناء الخاتمة ، وتلك قصة مكرورة معادة في حلبة الصراع بين الامة واعدائها ، اذ يحاولون بكل الطرق ان يجعلوا من تميزها واستقلالية وجودها وشخصيتها ومن تراثها وابداعها وعقيدتها ، سلاحا ضدها وعامل فتك بوجودها ومصيرها ومفتاح الاستيلاء على ارضها وقلاع عبقريتها وثغور مقاومتها الباسلة للاقتلاع والمسخ والعبودية على اي مستوى وصعيد ، وبديهي انه ليس اشد قدرة

على تحقيق رغبة كسرى في هدم ما تحصن به النعمان والعرب من رموز وقيم وحرية سرية ومملكة خفية من التميز والكبرياء والثبات المستعلي المراوغ ، وبضربة تتداعى لها مكونات هذه المملكة قيمة بعد قيمة ورمزا بعد رمز ، الا بتحطيم الرجال والسلاح وسبي الحرائر، وهن ماهن في أسس الصراع ودلالاته ، فاراد ان تكون ضربته . متدرجة تشق له الطريق الى كسر الرمز الاكبر ، المراة ـ الرمز العيني المكثف ـ مملكة الحريةوسياج الوجود، فكان الرد، وبالتفصيل الدقيق ، ان تدرج هو الاخر على طرف المعادلة المقابلة خطوة بخطوة حتى التناقض النهائي وانقلاب النتائج ، رجالا برجال وسلاحا بسلاح وامراة بامراة ، وشتان بين الدلالتين . ان العرب المعاصرين لا ينامون ولا يستيقظون ولا تدور مراجل حياتهم الا على كلمة كبيرة تورثهم منذ زمن بعيد ، فغدت رمزا مكثفا له صلابة واتساع الوجود، ويستقطب ويستوعب محسوسية الواقع الصلب وشفافية واتساع الحلم العريض ، ويترادف في معانيه مع العرض والارث والحرث ، وهو حقل الدلالات المستقطبة المشعة لقيم الحرية وامتلاك الحق في ان تكون لنا لغة وجسد وامتداد في نسل وانتساب لاباء ، وهو يتحول في اطياف من المعاني لا تعد ولا تحصى ، ارتبطت به وتحت قبته عقيدة المعتقد ودم المجاهد الشهيد ومصداقية الحاكم وسؤال المحكوم وحركة التاريخ ومجد الفكر الصادق الشريف ، والكلمة ـ الرمز المكثف العيني المستقطب هي : الارض .. صغرت في الكتابة فكانت الاوراق كلها ، وكبرت في النفس فكانت هي كل اللغة ، وامتلات بها قبضة اليد فلم تكن الا جسد الامة وارث اجيالها وذاكرة زمانها ومسرى الدم وومضة الزاد لشهدائها ، ومقدار ذراع منها هو كل الارض ، وكل الارض لا تغني عما تخطه اصبع طفل فيها ، ودون ذلك سيل الولادات ومخاض الفجائع والبطولات وتقلب التواريخ ، وفي الترخيم باسمها تتردد اصداء النداءات منذ الامة الواحدة المجاهدة الى وامعتصماه ، ومنذ « العدو امامكم » الى « ابك ملكا » ، ومنذ « عدنا يا صلاح الدين » الى « شالوم » السادات تحت نصل الخريطة العبرية ، والارض هي كلمة الامة ورمز مقاومتها وافق انطلاق سهمها وقبة الفلك المسرى شمسها في اقواس النهارات وانتظارات الليالي ، وحين يقتطع السيف في نهزة الوحش المختطف فلذة منها فان دم الجرح انما يسيل من كل الجسد ، وليس الا الموت لمن اختار بين القلب او الراس ، هما معا .. ولا مجال لانتقاء او مفاضلة او خيار ، وان اسر الارض وارتهانها واغتصابها انما يراد به في نهاية المطاف هدم ما تعنيه وتشعه الارض ـ المحور المستقطب لعقيدة الامة ووعيها بذاتها وكبرياء امتلائها بشخصيتها وتراثها ونداء وجودها المقاوم ، ولم تكن المسألة امراة في بيت ابيها او في قصر الملك ، كما ان المسألة في زماننا ليست عددا من اشبار الارض على جانبي الحدود هنا أو هناك بل المسألة كل المسألة هي مطلق الوجود والحرية والعقيدة والمصير . وكانت ارادة الاسر والارتهان اول الطريق الى صميم الوجود والقيمة والرمز ، ان وجود يريد أن « يخترق » وجودا اخر يتميز ويختلف عنه ، حتى « ينتشر » فيه ويتوسع ..

بعد ان خادع كسرى النعمان عن نفسه واوهمه بالامان ، طلب ان يشخص اليه ، « **فحمل النعمان سلاحه وما قوى عليه** » واقبل يطوف على قبائل العرب ليس احد منهم يقبله . حتى نزل في ذي قار في بني شيبان سرا ، فلقي هانىء بن مسعود الشيباني ـ وكان سيدا منيعا ـ فاستجار به فاجاره ، وقال له : **قد لزمني ذمامك ، وانا مانعك مما امنع نفسي واهلي وولدي منه ، ما بقي من عشيرتي الادنين رجل »** وينصحه هانىء بن مسعود بالذهاب الى كسرى ، فاما ان تنتهي رحلته بالموت ، وهو لابد ميت ذات يوم ، فيموت عزيزا كريما ، واما ان ينجو فلا يلقى بعد الملك هو ان المطاردة وذل الضعة والفقر وموت القهر ، فقال النعمان : « كيف بحرمي ؟ قال هانىء بن مسعود : هن في ذمتي لا يخلص اليهن حتى يخلص الى بناتي » وحين علم كسرى بوجود النعمان عند بابه بعث اليه فقيده والقى به في السجن حتى اودى به الطاعون ، وقام الصراع الكسروي للاستيلاء على اسلحة النعمان واخذ مائة من الرهائن ، وقامت الحرب كما قدمنا لمحة عنها في المقال السابق ، ان التأديب في الظاهر وتحطيم اسس المقاومة في الباطن ، هما مدار الاسر والارتهان الكسروي وبداية الافناء ..

انه يريد السلاح الذي يقال انه بلغ الفا من الدروع وغيرها من الاسلحة المختلفة ، معركة قديمة متجددة تستهدف اسر السلاح واحتكار تصنيعه وابعاده عن مدى اليد والعين والعقل وتحريمه على اكتاف العرب المعاصرين ، ومنذ بداية عصر ما يسمى بعصر النهضة في التاريخ المعاصر ، حفظ الدرس جيدا وحوفظ على عبرته ونتائجه ، فقد جن جنون الاحتلال الفرنسي يوم تمكن ثوار القاهرة في ثورتها الثانية الفذة من صنع المدفع والبارود « فقد انشأوا في اربع وعشرين ساعة معملا للبارود في بيت قائد اغا بالخرنفش وانشأوا معملا لاصلاح الاسلحة والمدافع ، ومعملا آخر لصنع القنابل وصب المدافع جمعوا له الحديد والآلات والموازين واخذوا يجمعون القنابل التي تتساقط من المدافع الفرنسية في الشوارع ويستعملونها قذائف جديدة للضرب ، قال الجبرتي : « واحضروا ما يحتاجون اليه من الاخشاب

وفروع الاشجار والحديد وجمعوا الى ذلك الحدادين والنجارين والسباكين وارباب الصنائع الذين يعرفون ذلك فصار هذا كله يصنع ببيت القاضي والخان الذي بجانبه والرحبة التي عند بيت القاضي من جهة المشهد الحسيني » وقال مسيو مارتان احد مهندسي الحملة وكان شاهد عيان لتلك الثورة : « لقد قام سكان القاهرة بما لم يستطع احد ان يقوم به من قبل ، فقد صنعوا البارود ، وصنعوا القنابل من حديد المساجد وادوات الصناع ، وفعلوا ما يصعب تصديقه ــ وما راء كمن سمع ــ ذلك انهم صنعوا المدافع » فكسرى والطغاة جميعا واعداء الامة على مدار التاريخ من شرق وغرب يعرفون ان السلاح هو الرجولة والذكورة ومجمع الحرية والكرامة وقلم التاريخ ، واحتكاره او اغتصابه تسليم صاغر لكل القيم والغايات والعقائد الى الاقوى المحتكر ، ولم يكن عبثا ان تفرض اوروبا في معاهدة ١٨٤٠ على محمدعلي في مصر ان يكتفي بعدد محدود من الجيش ومستوى محدد من التسليح وان تهدم المصانع الحربية والمدنية ، وليس بعيدا عن كل ذلك بل هو في صميمه ذلك الهوس المذعور الذي تكاثفت فيه وتألبت العداوات العنصرية والاستعمارية والصهيونية والحضارية ضد الامة العربية في مطاردة منسقة محمومة لمحاولة العراق ان يقترب من التكنولوجيا النووية حتى اصبحت معركة شرسة يسقط فيها الشهداء وتتآمر الدول وتتحرك اجهزة الاعلام والجاسوسية في العالم ، لقد تحول تسليم النساء عند كسرى بعد فشله الى تسليم آخر ، تسليم الذكورة ببعديها ، السلاح والرجال ، وهما يعنيان في آخر المطاف تسليما صاغرا ومطلقا للنساء ، وهذه المرة ، اذل من ان يكن حرائر ، واشد ضياعا ويأسا من ان يكن سبايا ينتظرن التحرير ، واسر الرجال رهائن في قيود كسرى عملية تحطيم نفسي ومعنوي دائمة ، اشد ايلاما وابقى تذكيرا واقسى اذلالا لكبرياء الرجولة وقيم القرابة ومنطق الاستمرار ، خصوصا اذا كان الاسر ارتهانا او تقديم الرهائن استسلاما لشرط عن يد صاغرة .

لقد نصح ازلام كسرى ولقطاؤه المتمرغون في تراب سطوته وجبروته ان يأخذ قبيلة بكر على غرة ، فاذا جهدهم الظمأ تساقطوا على ماء يقال له « ذو قار » تساقط الفراش في النار ، فيأخذهم جنود كسرى كيف شاء ، فلما بلغ كسرى خبر نزولهم سير لهم الجيوش وقد امر على الضالعين معه واتباعه من العرب النعمان بن التغلبي وخالد بن يزيد البهراني واياس بن قبيصة مع غيرهم من قواد الفرس تحت قيادة الهامرز ، وامر ان يذهب النعمان بن زرعة التغلبي رسولا الى بكر يعرض عليهم الشروط . اما التسليم ليحكم فيهم الملك بما يشاء ، واما الجلاء عن الارض ، واما ان يأذنوا بالحرب .

لقد كان العرب على خوف ورهبة ووجل منذ اوقع كسرى قبل ذلك ببني تميم يوم الصفقة او المشقر من قتل وحشي وطغيان دموي ، فتبرق بارقة من المراة ــ الرمز ، اذ ترسل هند بنت النعمان من حيث تعيش في بني سنان ، تنذر وتحذر وتحصن ، اربعة ابيات مشحونة بالعاطفة والدلالات :

١ ــ الا ابلغ بني بكر رسولا
فقد جد النفير بعنفقير

٢ ــ فليت الجيش كلهم فداكم
ونفسي والسرير وذا السرير

٣ ــ كأني حين جد بهم اليكم
معلقة الذوائب بالعبور

٤ ــ فلو أني اطقت لذاك دفعا
اذا لدفعته بدمي وزيري

تنوير الالفاظ :

١ ــ عنفقير ــ داهية ٣ ــ العبور ــ نجم في السماء يلي الجوزاء ٤ ــ زيري ــ ما استحكم فتله من الاوتار.

ومن العجيب ان تدرك المراة ذاتها وتعي وجودها باعتبارها رمزا وقيمة تتواشج فيهما دلالات الواقع والاسطورة ، والوعي واللا وعي ، والسرير والحرب ، والجنس والفداء ، والهزيمة والاغتصاب .

وفي قلب المخاوف وميل العشائر المختلفة الى ان « اللخى اهون من الوهى » اي ان فقد المال والتسليم بمطالب كسرى خير من الهلاك والفناء ، والى « ان في الشر خيارا ، ولان يفتدى بعضنا بعضا خير من ان نصطلم جميعا « اي نستأصل ونبيد » ، برز من بين الجموع حنظلة بن ثعلبة بن سيار العجلي ، وهو رجل اصلع الشعر عظيم البطن مشرب حمرة ، قال حنظلة بن ثعلبة :

« قبح الله هذا رايا ! لا تجر احرار فارس ارجلها ببطحاء ذي قار وانا اسمع هذا الصوت ، لا ارى غير القتال ، فانا ان ركبنا الفلاة متنا عطشا ، وان اعطينا بايدينا تقتل مقاتلتنا وتسبى ذرارينا ، ثم قال لهانىء بن مسعود ، بكر واميرها : يا ابا امامة ، ان ذمتكم ذمتنا عامة ، وانه لن يوصل اليك حتى تفنى ارواحنا، فأخرج هذه الحلقة « يعني سلاح النعمان » ففرقها بين قومك ، فان تظفر فترد عليك ، وان تهلك فأهون

مفقود ، ثم التفت حنظلة الى النعمان بن زرعة التغلبي « وبكر اخواله » وقال : لولا انك رسول لما ابت الى قومك سالما » فرجع الى اصحابه ، وبات الجميع يتأهبون للحرب

اقبل الفرس بالجنود والافيال عليها الاكاسرة ، فأشار ربيعة بن غزالة على بني شيبان ان يحولوا الحرب النظامية والصفوف المتراصة المتقابلة الزاحفة الى حرب شبيهة بتاكتيك حرب العصابات ، قال : « لا تستهدفوا لهذه الاعاجم فتهلككم بنشابها ، ولكن تكردسوا كراديس « والكردوس هو القطعة او الجماعة من الخيل» فاذا اقبلوا على كردوس شد الاخر » فلما اقترب الجمعان ، افصح الرمز عن وجوده ، واعلن عن حضوره العيني المكثف ، ذلك ان حنظلة بن ثعلبة قام الى وضين « حزام » راحلة امرأته فقطعه ، ثم تتبع بقية الرواحل يقطع وضنهن ، فوقفن على الارض ، وقال : ليقاتل كل رجل منكم عن حليلته ، وبدات طقوس الحرب في مشهد درامي يختلط فيه القول بالايماءة المسرحية المنضبطة ، سبعمائة من رجال شيبان يقطعون اكمام اقبيتهم من مناكبها لتخف ايديهم لضرب السيوف ، « برولوغ » الدراما الذي يخلع النفس الا من نوازع البطولة والاندفاع والثبات ، وهو البرولوغ الذي اداه على مسرح الحرب الخطباء والراجزون ما بين رجال ونساء ، وذكر ما قالوه بالتتابع قد يثقل ، وهو يعوقنا عن الوصول الى قصائد الاعشى في وصف الحرب او وصف الطقس المسرحي الراقص تحت ظلال السيوف المصبغة بالدم ، ولقد جرت في المعركة حيل حربية ، منها الكمائن المباغتة ، ومنها الاتفاق بين الاياد بين الذين كانوا في جيش كسرى وبين بني شيبان على ان يتركوا الحرب وينهزموا ويفروا اثناء القتال حتى يخلعوا قلب الفرس ويملأوا روعهم بالفزع واليأس ، والنساء في قلب الدائرة المتحركة المتلاطمة المنشطية للدراما ، وقفن قيمة مجسدة وحضورا عينيا للقضية ، فاستجاشت التقاليد واستحكم التوحد الدرامي في الموقف بين الموت والحياة ، كن الرمز في البدء والدلالة في لحظة اللقاء ، والتجسيد الحي للختام المنتصر ، فهن الحليلة والام والقبيلة والقضية ، ومن احضانهن تطاير شرر التحدي في القصيدة الاولى للاعشى ، ومن حضورهن وارجازهن جاشت الحماسة والرجولة وحتمية الفصل ، ومن حولهن كان الدم سلالة تريد ان تتجذر ... وبين البدء وذروة الدراما يأتي التطهير على مستويين : فر اياس بين قبيصة الى كسرى بالهزيمة ، وخوفا منه ادعى ختاما لتطهير مكذوبا ، قال : هزمنا بكر بن وائل فأتيناك بنسائهم ، اما المستوى الاخر ، فقد قتل الهامرز وتشتت الفرس ما بين قتيل وجريح ، واما من فرونجا من الفرس واحلافهم فقدتبعتهم بكر يقتلونهم بقية يومهم وليلتهم حتى اصبحوا من الغد وقد شارفوا السواد فدخلوه في طلب الفارين ، وبقيت السبايا .. وانقلبت الدراما انقلاب التعرف والتطهير ، فضرب الفرسان عليهن بالقداح يقتسمون .

لقد اوردنا هذا القدر من تفاصيل المعركة لنستطيع قراءة قصائد الاعشى في وصفها والتعليق عليها واستخلاص مسارها ونتائجها .

في القصيدة التي نطل عليها هنا قدم الاعشى صورة المعركة من خلال مديحه لبني شيبان ، وسوف نلاحظ ان الاعشى سوف ينتقل شيئا فشيئا من المعنى شبه الكلي وشبه الجامع للمعركة ولبكر بن وائل الى النزعة القبلية الضيقة التي تكاد تحصر الشرف والبطولة والوقائع التي جرت في بيته وعائلته من بني سعد بن ضبيعة، مما اهاج عليه شعراء البيوت والبطون والعشائر الاخرى من بكر بن وائل الى حد النفار وتبادل الاهاجي، وانه السياق الذي تحدثنا عنه في اطلالتنا السابقة ، وسوف نرى كيف ينتهي الاعشى والسياق معا في اخر هذه الاطلالة .

لم يهتم الاعشى بتفاصيل المعركة كما وردت في كتب الاخباريين والمورخين ، بل لم يكن امينا امانة فوتوغرافية في تصويره لواقع المعركة وبطولات ومواقف البطون والعشائر المختلفة من بكر بن وائل ، وحاول الاعلاء والتركيز على وحدانية عشيرية واهله الاقربين ، ولكن العجيب انه بقدرته الادائية وبحسه موهبته الكبيرة التقط منظرا عاما واشاع في القصيدة حسا دراميا شاملا ، في الشكل الظاهر للحدث وفي الاستخلاص المعنوي والتقييم النفسي ، ففي البينية (١ — ٢) افتتاحية عاطفية لها لهجة الاعلان عن بدء المشاهد الملونة بعاطفته الحارة المهيئة للسامع التهيئة المسرحية الملائمة ، ثم يصف الحوار الدرامي فعلا وصورة وحركة في مقابل مثيلها ، فعصابة تملاء العين بشدتها المتفوقة يقابلها النقيض القادم من البطحاء ، مع التركيز على اتجاه العلو والارتفاعات للرايات والبيض والتماعات بروقها ، ثم المزج الحواري الفعال بينهما في غمرة الثورة والمنية والزحام في الحرب المهولة الحبلى بالمجهول ، وهو المجهول الذي يشكل العقدة ويشكل مسار الذروة فالكشف والتعرف فالتطهير ، وهو المجهول الذي يعد معادلا للالتباس المحكوم بالقدر ، وكل محاولة لسبره وتنويره والخلاص منه انما هو الاقتراب والوقوع في حتميته ، والبطل الماساوي المصاب بلعنة القدر ، بطولته الظاهرة الصلفة المتكبرة تحمل في داخلها صفات السقطة « الهامارتيا » فمن علوه المتكبر وزهو رايته الخفاقة الشامخة كالعقاب القادر الثابت تكون لحظة

الروع والفجيعة المدمرة (الابيات ٣ ـ ٧) .

وفي مقابل هذا الزهو والبذخ والادلال وحركته من العلو في جانب الفرس ، توجد الحركة المتنامية من تحت الى فوق في جانب العرب ، فعلى مستوى الارض ظعن كانت وقوفا فحلت واستقرت ، وكأس موت يدور ، وترتفع الحركة الى مستوى الدروع السوابغ واغطية الراس ، ثم الى مستوى السماء والنجوم العالية (٨ـ ١)

وينتقل الاعشي الى تصوير الحركة الافقية في المكان ، فذات الربع المفاضة وهي الدرع الواسعة المترهلة والانتشار في السهل والتفكك المتغطرس المتمادي في الايذاء ، من جانب الفرس ، اما الحركة الافقية المقابلة من جانب العرب ، فهي حركة تطلع كالقدر في مطلع زمان جديد ، متضامة محبوكة موحدة الاندفاع السريع كالعقاب الساقط من مرقب علوه البصير المتحفز ، مع اندفاع ساقط اخر هو شآبيب الموت الدافقة الهطالة المتدافعة ، ولعل ماتستدعيه كلمة شآبيب ، من تداعيات الذاكرة مثل شآبيب الرحمة او الغفران شآبيب المطر يمثل في هذا الموقف تهكما تقابليا أو « بارودي » ، ويجعل

من كلمة الموت المفردة كلمة متوترة متحرك ، فهي موت في شكل مطر نازل ، وهي مطر نازل بالهلاك في جماعة ، وبالنصر والحياة في المجماعة المقابلة وشآبيب الموت انسدلت وعمت بهزيمها (الابيات ١١ ـ ١٤) اما التكشف والظهور الانقلابي لمجرى الدراما في الختام وحل العقدة ونفاذ القدر الذي كان مجهولا فاستبان :

. تناهت الفرس ، والكلمة بالمعنى القاموسي تعني كفت وتوقفت ، وهي باشعاعات تداعياتها الصوتية تعطي معنى الاشتقاق التفاعلي فكأنهم استظهروا الكف والتوقف في اعماق جبلتهم وطبيعتهم التي تنبع منها مفاهيم السقطة في الشخصيات الدرامية المأساويه كما تعطي دلالات النهاية والانتهاء ، فهم لا يحتاجون الا الى محك يقدح السنخ ويعرك الجبلة حتى تفيض الهزيمة والسقطة من داخل ، والمحك المجالدكان صبرالفوارس من بني شيبان وطبيعتهم اظهرت وقدحت الحركة في الساحة طبيعة النصر والغلب فيهم ، الا قيس بن مسعود ، فقد غمت عليه وزلت قدمه ولعله نعيق فتنكشف له طبيعة المنتصر فيه ، اما التطهير الاعظم حانت لحظته الحاسمة في تمام الانقلاب والكشف ، لقد اريدت نساؤنا على خسف ودنية ، وهن يلتمسن مكرمات ويطلبن زوجات للملك وأبنائه ، وهن أكرم علينا من ذلك ، فكن محور الحركة وقضية الصراع ورمزه الكبير ، واريدت نساؤهم زينة نصر وشهود ضربة فارسية محكمة واميرات يجررن وراءهن صفوف الجواري والاماء والوصيفات .. فانظر .. كيف كان الموقف التبادلي الرهيب والموقف الدرامي في لحظة الحسم والانقلاب .. لقد سيقت الاميرات وربيبات القصور ونساء الاساورة سوق السبايا الذليلات ، يجري عليهن بالسهام ويؤخذن اكواما بمحصن الصدفة اللاهية ولعبة الحظ والنصيب العابث بين الرجال ، وهل هناك اكتمال للتطهير بعد ما جرى ؟ لعمرك ماشف الفتى مثل همه ـ اذا حاجة بين الحيازيم جلت ، فانفرج الكرب واشتفت النفس واتبرد ما بين الحيازيم ..

ان توجه الاعشى لمدح واعلاء شأن بني شيبان ، هكذا بشكل جماعي واحتفالي ، وبقدر من الاهتمام بالموضوع الشامل للذوات المتصارعة ، قد مكن من تشكيل القصيدة تشكيلا دراميا محكما ، فاذا تأملنا قصائده الاخرى في وصف المعركة ، واذا يتوجه من عناصر مزاجيته الكلبية وانغلاق نفسه على التعصب القبلي الضيق وتهوينه من الادوار الاساسية الكبيرة لغير أهله وعشيرته، فان الوصف وتشكيل القصيدة يأخذان ابعادا ودلالات أخرى ، ويكشف هذا التوجه عن حتمية السياق ، ولعل في تجربة شعراء ذي قار الاخرين ، وهم أكثر عشرة ، وفي النهاية الرمزية لحياة الاعش ، لما يعيننا على توضيح مفاهيم السياق ونقطة الالتقاء بين الانتصاف والارهاص ، بين لحظتي تاريخ وسياق ، احداهما تتراجع وتأخذ كامل موتها، والاخرى تبدأ قيامتها العبقرية الغلابة وتعلن مجيء الامة ، وذلك ماسوف أشارك القارىء في الاطلالة عليه في العدد القادم .

القصيدة :

١ ـ قدى لبني ذهلِ بين شيبانَ ناقتي
وراكبُها يوم اللقاء وقلتِ

٢ ـ همو ضربوا بالحِنْوِ حِنْوِ قُراقِرٍ
مقدمةَ الهامرْزِ حتى تولتِ

٣ ـ فلله عينا من رأى من عصابةٍ
أشدَّ على أيدي السُّعاة من التي

٤ ـ أتتهم من البطحاء يبرق بيضُها
وقد رُفِعَتْ راياتُها فاستَقَلَتِ

٥ ـ فثاروا وثرنا والمنيةُ بيننا
وهاجتْ علينا غمرةٌ فتجلت

٦ ـ وقد شَمَّرتْ بالناس شمطاءُ لاقحٌ
عَوانٌ شديدٌ همزُها فأضلت

٧ ـ كَفَوْا اذ أتى الهامَرْزُ تخفق فوقه
كظل العُقاب اذ هوتْ فتدلت

٨ ـ وأَحْمَوْا حمى ما يمنعون فأصبحتْ
لنا ظُعُنٌ كانتْ وقوفاً فحلت

٩ ـ إذا قوهمو كأساً من الموت مرة
وقد بَذِخَتْ فرسانهُم وأَدَلَّتِ

١٠ـ سوابغهُم بيضٌ خفافٌ وفوقهم
من البيضِ أمثالُ النجوم استقلت

١١ـ ولم يبق الا ذاتُ رَيْعٍ مُفاضَةٌ
وأسهلَ منهم عَصبةٌ فأطلت

١٢ـ فَصَبَّحَهم بالحنو حنو قراقر
وذي قارها منها الجنودُ ففلَّتِ

١٣ـ على كل مَحبوكِ السَّراةِ كأنه
عقابٌ هوتْ من مَرْقَبٍ اذ تعلَّتِ

١٤ـ فجادت على الهامرْزِ وَسْطَ بيوتهم
شآبيبُ موتٍ أَسْبَلَتْ واسْتَهلَّتِ

١٥ـ تناهتْ بنو الاحرار اذ صَبَرَتْ لهم
فوارسُ من شيبان غُلْبٍ فَوَلَّتِ

١٦ـ وأفلتَهم قيسٌ فقلتُ لعله
يَبِلُّ لئن كانت به النعلُ زَلَّتِ

١٧ـ فما برحوا حتى استُحِثَّتْ نساؤهم
وأَجْرَوْا عليها بالسهام فذلت

١٨ـ لعمرك ماشفَّ الفتى مثلُ همِّه
اذا حاجةٌ بين الحيازيم جَلَّتِ

تنوير الالفاظ :

(١ ـ ٢) : راكبها ـ يعني الشاعر نفسه ، يوم اللقاء ـ لقاء الاعداء في الحرب ، قلت ـ اذا اعتبر دعاة فمعناه علت (شيبان) ورفع ذكرها واذا لم يعتبر دعاة فمعناه وهي براكبها قليلة القيمة في معرض الفداء ، الحنو ـ المنعرج او الطريق المنحني الملتف ، الهامرز ـ احد قادة كسرى في يوم ذي قار ،

(٣ ـ ٤) : العصابة هم بنو ذهل ، أشد صفة لعصابة ، السعاة ـ الذين يسعون للحرب والعدوان وهم الفرس ، التي ـ تضمين اسم موصول والصلة (أتتهم) في البيت التالي ، البطحاء موقع قرب الكوفة حيث جرت المعركة قرب ذي قار ، بيضها خوذ الرأس يلبسها المقاتل ، استقلت ـ علت وارتفعت .

(٥ ـ ٦) : الغمرة ـ الشدة والزحام ، تجلت ـ تكشفت وظهرت ، شمرت ـ خفت ونشطت وجدت ، شمطاء ـ عجوز ـ يصف الحرب بذلك ، لاقح ـ شديدة عظيمة حبلى بالمجهول ، عوان ـ طويلة مريرة ، همزها ـ ضغطها ومعاناة صراعها ، أضلت ـ اهلت ودفنت ،.

(٧ ـ ٩) : كظل العقاب ـ صفة الموصوف محذوف أي راية كظل العقاب ، والعقاب طائر من الجوارح وهو سيد الطيور عند العرب ، هوت ـ انقضت ، تدلت ـ تعلقت ونزلت ، ظعن ـ جمع ظعينة وهي الهودج فيه المرأة أو المرأة نفسها ، حلت ـ نزلت ـ الان النساء نزلت من الهوادج بعد تقطيع حنظلة بن ثعلبة لاحزمة الرحال حتى لا تهرب النساء فينهزم الرجال ، بذخ ـ تكبر وعلا ، أدل ـ تخايل وترفع .

(١٠ ـ) : سوابغهم ـ دورعهم السابغة أي التي تغطي سائر الجسد ، خفاف ـ لا تعوق عن الحركة في القتال ، استقلت ـ ارتفعت .

(١١ـ١٢) : الريع من الدرع ـ فضول كميها وذيلها ، مفاضة ـ واسعة ، أسهلوا ـ نزلوا الى السهل ، أطلت ـ استمرت في الايذاء ، فلت ـ هزمت وشردت .

(١٣ـ١٤) : السراة ـ الظهر والوسط ، المرقب ـ الموضع المرتفع للمراقب ، جادت السماء ـ أمطرت ، شآبيب ـ دفقات من المطر ، أسبلت ـ هطلت ، استهلت ـ اشتد انصبابها مع صوت .

(١٥ـ١٦) : تناهت ـ كفت ، ينو الاحرار ـ الفرس ، قيس هو قيس بن مسعود ، يبل ـ يفيق .

(١٧ـ١٨) : استحث نساؤهم ـ سيقوا أمام القوم وقد أخذن سبايا ، أحروا عليها بالسهام ـ اقترعوا عليهن لتوز يعهن أنصبة على المقاتلين ، شف ـ أضنى ، الحيازيم ـ جمع وهو الصدر او موضع الحزام ، جلت ـ عظمت .



جسور ع

عبرنا جسورا على الضوء
كان الصدى طيعا
عبرنا جسورا الى الظل
كان الصدى من حديد
وفي كل خطوة حب
يرف جنـاح
ويجرح هدب
فتنزف في القلب منا ارتعاشة

× × ×

عبرنـــا
وفي كل خفقة قلب
هتاف المشوق
يشير على البعد ـ ان اقبلوا
والطريق البعيد
توارى سرابا
وما بين خطواتنا تعثر النجمات
وريح الصحارى ، وكثبانها
... والجسور اذا لم تكن
كيف ينشد قلب وريدا ؟
وكيف تصافح كف صديقا ؟
وكيف تقدم نجماتها النار للنار ؟
والورد كيف يبوح ؟
ويكشف سر السواقي
وكيف يسير الحديد على الموج
ينشد ما خلفته المويجات للنار
والروح للمطرقة

× × ×

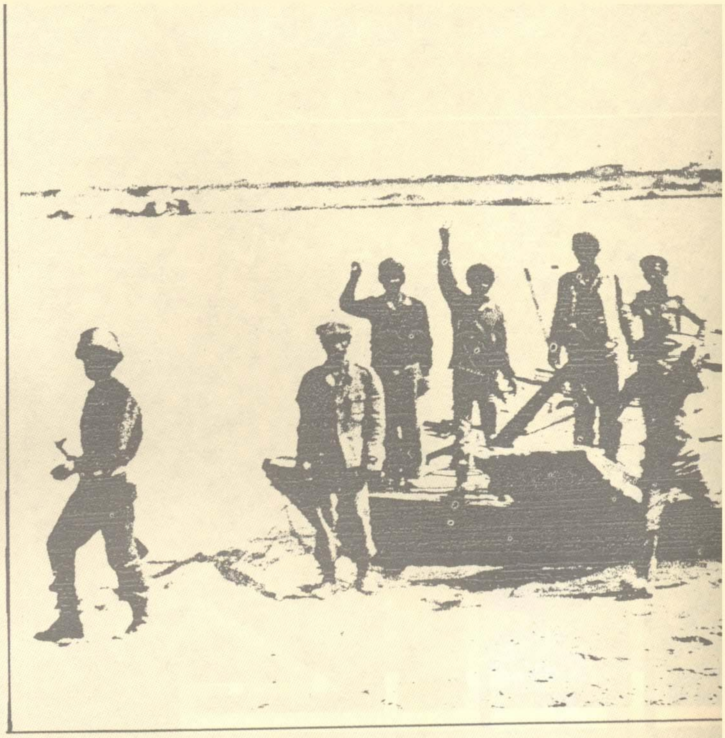
جنود هنا
يمسحون الرمال بنزف العروق
ومثل الفقاعة
يحشون برد الصحارى
وخوف الكثيب المهاجر
بذرا نظيفا ،
وفي لمحة البرق تهتز نجمة
فتطلق صافرة للفريق
ويمتد كف .
جنود على سرحة الارض
لا تتفرق اكتافهم

تتلاحم مثل تويج الزهور
وتسمو الى غاية في السماء
الى حيث تندى الكواكب من خجل
وتنفك في قبضة المد ...
في أثر الطلطقات

× × ×

كواكب سعد
الفنا على الموج بصمتها
تلاقت اوان الولادة واحدة
ولكنها حيث طاشت على وجنتيها السهام
تمرغ في عينها الضوء
غارت ملامحها
ففرقت النار جمعتها





ـــلى الضـــوء

□ ليث الصندوق

« الى جنود الهندسة العسكرية العراقية الذين نصبوا
جسرا على نهر الكارون »

والقت بضاعتها في الوحول
لذلك تدمى الاكف الصبية
كي تراب الفطر
أو تنتقي خير ما تنزف الاوردة .
كواكب سعد
تناثرت غب العصوف
سنجمعها باليدين
فتخفق منها
على صفحات السماء بيارقنا ،

× × ×

وفي المد ، من رهج الصافنات ــ الحديد
تقوم قيامة اعراسنا
عبر نزف ...
وديمومــة ...
وعناق ...

تلم القلوب خفايا المواسم
اذ تنتحي دوننا نجمة متعبة

× × ×

جسور على الضوء
معقودة
جسور لنا
جسور لهم
كلها من حديد
ولكن جسرا بنيناه من عظمنا
سوف يوصلنا بالفؤاد ..

× × ×

جسور الهوى
لاتكوني رمادا
وكوني الشظايا التي تعبر الدم نحو الفؤاد

× × ×

... (وكارونك) المتدفق
طعمه من زبد الفرغرة
ومرر مجاريه عبر الضلوع
ومازج ضحيته
فزهرته بعض أعضائك الذابلة
وموجته من دمائك
شدت الى الغيم حبلا
ورادت قيامتها من ربيع .
وانت الذي لم تعد
في سمائك من نجمة ناصحه
الا وارخصتها في سبيل العناق
وسرت بموكبها للخلود
فقامت نجوم بلا هدف
تجتدي خبزها
والــوداد

× × ×

عبرنا جسورا الى الضوء
حد الزوال
كانت سماء تمد يديها الينا
كان الصباح يبوح بسر هواه
فقد كتم الوجد
منذ الطلوع الاخير
وما زال في رحم الارض بذرة
وقبلته في سماء
على الجزر ترخي شراعا
وتفتح بابا
وتستقبل القادمين
رجال الدروع
رجال الجسور
لهيب الغيوم التي تتصارع ضد اليباس
فسيري بنا يا جسور الحديد
الى وحدة الموج
وليتفجر
على مد كل التماع الضياء
عزيف انتصار

كتابات

□ باسم عبدالحميد حمودي



حين يعمد بعض حملة الاقلام العرب الى الابتعاد أو التحدث بمواربةعن الموضوع الملتهب والساخن الذي يملأ الساحة العربية منذ اشهر ، سياسيا وعسكريا وحضاريا وثقافيا ـ بشكل اكثر دقة بالنسبة لرواد الكلمة ـ نجد ان اقلاما عربية حرة اخرى لم يرتهنها مال المعز هنا ولا سيفه هناك تقف بكل شجاعة واحترام لتاريخها الثقافي النضالي لتعبر صراحة وبشكل لا مواربة فيه عن موقفها من الحرب العراقية (العربية بالتأكيد) مع الكيان الفارسي العنصري .

انهم هناك في كل ارض وصلوا اليها او عاشوا عليها يملاون الساحة ما امكنهم قصصا وقصائد وبوسترات وابحاثا وتعليقات ، في المغرب والكويت والاردن وفي ارض الاغتراب ، في باريس ولندن ومدريد ويشاركهم في ذلك العديد من المثقفين الاوربيين منهم جاك بيرك ، المفكر والمؤرخ الفرنسي المعروف ، ولوسيان بيترلان رئيس جمعية الصداقة الفرنسية العربية وفيليب روندو الكاتب وخبير شؤون الخليج العربي وعشرات غيرهم .

واذا كان بعض حملة الاقلام العرب ، من عرب الجنسية فقط قد شاءوا لضمائرهم ان تموت وان يقفوا ضد أماني أمتهم القومية فاننا لا نتحدث عن هؤلاء لان من يبيع العراق بدراهم معدودات ، من أجل رضا اجنبي ! وحتى حاكم (عربي) لا يمكن له ان يدعي شيئا من مبادىء وطنية وقومية .

واذا كان مثل هؤلاء قد وجدوا كظاهرة من ظواهر خراب بعض الضمائر فأن امثالهم مسؤول عن صيحات التمزق والتشرذم العربية .

مقابل ذلك نجد الامة العربية بخير ، يجسد مفكروها ، رواد الكلمة الحرة في مواقفهم ويؤصلون يوما بعد يوم سعيهم النضالي في دعم المعركة القومية التي يخوضها العراق نيابة عن الامة العربية .

في باريس مثلا اجتمع لفيف من المثقفين العرب، شعراء وادباء وفنانين ودارسين واصدروا البيان التالي في شهر تشرين الثاني عام ١٩٨٠ :

اجتمع فريق من المثقفين والطلاب والعمال العرب في مقر جمعية الصحفيين العرب في فرنسا وتدارسوا الموقف العربي وواجبات المواطنين العرب ومسؤوليتهم القومية . كما بحثوا في التطورات التي جدت على الصعيد السياسي الدولي والتي كشفت عن حقائق كثيرة أكدت بما لا يدع مجالا للشك بان الامبريالية العالمية

بعامة والاميركية بخاصة ومن منطلق العداء للقومية العربية التي يجسد العراق تحركها نحو اهدافها في التحرر والوحدة ، تقف وبصورة مكشوفة الى جانب ايران تمدها بالعونين السياسي والعسكري . وبعد الاستماع الى الاراء كافة خلصوا الى القرارات التالية:

١ ــ ان المعركة الدائرة الان بين العراق وايران ، هي في المفهوم القومي معركة الامة العربية ، من محيطها الى خليجها ، يضطلع القطر العراقي فيها بدور الطليعة المقاتلة دفاعا عن وجود الامة وصيانة لمصيرها وتأكيدا لسيادتها .

٢ ــ يدين المجتمعون رفض قادة ايران جميع فرص

ـامضيئة

انهاء القتال بالتفاوض السلمي على القضايا المختلف عليها ويحملونهم مسؤولية تواصل الحرب واستمرار القتال والاستمرار على سياسة الشاه المخلوع ازاء الامة العربية والتي تميزت بالعدوانية والتوسع وتجسدت باحتلال الجزر العربية الثلاث وقهر السكان العرب في الاحواز . وقد صدرت عن قادة ايران الجدد تصريحات عدة رسمية وغير رسمية . عبرت بوضوح عن نياتهم التوسعية العدوانية ادعت بان العراق فارسي وكذلك الكويت والبحرين والخليج كله .

٣ ــ ان المجرى الطبيعي لثورة الشعوب الايرانية على طغيان الشاه وتحطيم عرشه وكل ما يرمز اليه من فساد ومساوىء ، كان يحتم علاقات حسنة لابين العراق وايران فحسب ، بل بين العرب كلهم وايران . ولكن ايران ما بعد الشاه استمرت ايران الشاه .. فقد اتبع ((قادة الثورة)) وتحت الشعارات الدينية نفس اساليب الشاه وعملوا على تصدير الصراعات الطائفية الى الوطن العربي وتعمدوا الاصطدام بالامة العربية والهائها عن معركتها الكبرى ضد المخطط المشبوه الذي يقضي بوضع خريطة جديدة لمنطقة الشرق الاوسط بما فيها الوطن العربي ، تمهيدا لاقامة كيانات طائفية تبرر الكيان الديني الصهيوني العدواني الاغتصابي من جهة ، وتمكنه من الارض العربية من جهة اخرى كما تسهل مطامعه في اقامة ((اسرائيل الكبرى)) .

ويؤكد المجتمعون ، قياما بواجبهم القومي ، وتحملا لمسؤوليتهم التاريخية تأييدهم المطلق للعراق ويعتبرون انه يخوض المعركة ، نيابة عن الامة العربية كلها ، دفاعا عن مصيرها وسيادتها وصونا للقيم الاسلامية الحقيقية



والتي تشوهها ممارسات قادة الثورة الايرانية ، بما يسيء الى جوهر الدين وتعاليمه السمحاء وبما يهدد وحدة المسلمين في الوطن العربي وفي سائر اقطار العالم وهي القائمة على التعاطف والتآخي لا على السيطرة والتسلط والانغلاق .

ويحيي المجتمعون ، بتقدير واكبار الرئيس القائد صدام حسين ، الذي تحمل مسؤوليته القوميةالتاريخية بجراة واقدام كما يحيون الشعب العراقي وقواته المسلحة التي تخوض ببسالة معركة الشرف والكرامة ، ويؤكدون تمسكهم بالمطالب القومية التي يناضل العراق من اجل تثبيتها وهي عودة السيادة العربية على شط العرب واستعادة الجزر العربية التي احتلها الشاه .

١ ـ احمد عبدالمعطي حجازي
٢ ـ الدكتور امير اسكندر
٣ ـ يوسف يزبك
٤ ـ وفيق الطيبي
٥ ـ منير العكش
٦ ـ نيقولا الفرزلي
٧ ـ نبيل مغربي
٨ ـ د . كاظم المقدادي
٩ ـ ارداش كاكافيان
١٠ـ باهي محمد

ومن الطبيعي ان بيانا من هذا النوعلم يقف موقعوه عند حدود اذاعته ونشره بل جسدوا موقفهم هذا عمليا بالدراسة وبالكلمة المبدعة وباللوحة في وقت تحرك فيه المثقفون العرب المقيمون في لندن ووقفوا ضد العسف الايراني ضد جماهير عربستان وضد ثورة العراق ، وقد حفلت الصحف العربية الصادرة في لندن ببحوثعديدة ومتنوعة لكتاب وباحثين عرب ادانوا فيها موقف النظام العنصري الفارسي من القضايا العربية ومن التهديد بنوع من الكوزمبولوتية الجديدة المشابهة الى حد بعيد للتحدي الصهيوني للوجود العربي ، وكان من هؤلاء ابراهيم خيرالله ورياض نجيب الريس واحمد بهاءالدين وعبدالمجيد فريد ... في ذات الوقت أدانت مجاميع اخرى من المثقفين العرب المقيمين في اوربا هذا العدوان على الامة العربية من بينهم منير العكش (اديب سوري) حيث قال :

« لقد اضاء لنا العراق العربي الساحة سواء في بعدها السياسي أو بعدها الفكري وما علينا الا ان نبدأ بداية جديدة تعيد للحرف العربي قيمته وتعيد للكلمة العربية قدسيتها » وقال ايضا « ان انتصار العراق في معركته الحالية هو انتصار الامة العربية في حربها المستمرة . وقوة العراق أمر حاسم في كل معركة مع العدو الصهيوني وهذا ما يؤكد على ان خيانة العمل البطولي الذي يقوم به العراق هو خيانة للامة العربية واهدافها القومية ونضالها من اجل تحرير فلسطين » .



اما الناقد التوسي **حميس خياطي** «كعربي مطلوب مني دونما تردد المساندة القومية السريعة للعراق ولكل ما يقوم به وهو يخوض حربه العادلة ضد السلطة في ايران » اما **وفيق الطيبي** الصحفي العربي المعروف فقد أكد **« ان استعراضا بسيطا للاساليب التي عمدت اليها الامبريالية والتي تجسدت بحدثين الاول اتفاقيات كامب ديفيد والثاني الحرب التي افتعلتها ايران يظهر بوضوح ان خطة تصفية القضية الفلسطينية مرتبطة عضويا بالعدوان على القوى العربية المناضلة بجدية ومسؤولية لاسقاط كامب ديفيد ومنطق التسوية الاستسلامية وهي القوى التي تحمي الثورة الفلسطينية »**.

وتحدث الدكتور **فؤاد ابو منصور** عن دور المثقف العربي فقال **« في اطار هذه العملية التاريخية من الضروري ايلاء الثقافة والمثقفين دورا طليعيا ، فالمرحلة التاريخية التي نجتازها لاتسلس قيادها الاللمعرفة ، وبقدر ما تكون المعرفة مشعل الطريق بقدر ما تهون التضحيات في المعركة الكبرى ، ولهذا يجب ان يقوم المثقف العربي بدور قيادي رائد عن طريق تعريف الموقف العراقي كموقف عربي لا يتجزأ »** .

وبالاضافة الى ذلك فقد اسهم الادباء العرب المقيمون ببغداد بتوضيح صورة معركة قادسية صدام وضرورة الانتماء عربيا اليها وحفلت كتابات الاساتذة أحمد عباس صالح وعبدالمنعم الغزالي ومحمد عفيفي مطر وخيري منصور وغيرهم باجابات واضحة وشجاعة على سؤال يقول « ما العمل ؟ » وتنادوا بضرورة الاصطفاف قوميا وبلا تردد مع معركة العراق القومية ضد الفاشية الفارسية الجديدة المتسربلة برداء الكهنوت .

من جانب اخر فقد اصطفت صحافة الاردن والسعودية والمغرب ودول الخليج العربي قاطبة بموقف اتسم بالنبل وبالشجاعة من اقلام لن ينساها القارىء العربي الحر يوما .

في الكويت مثلا أصدرت رابطة الادباء عدد مجلة **(البيان)** لشهر كانون الاول ١٩٨٠ وهو يضم ملفا عن **« الشعر في معركة العروبة »** شارك فيه الشعراء الدكتور خليفة الوقيان « اغنية لبغداد » وعبدالله احمد حسين « لاحياد » وعبدالله سنان « تحية الى شعب العراق » والدكتور عبدالله العتيبي « من تداعيات ابي البصير الاعشى » وسليمان الخليفي « من تداعيات الاعشى » وجنة القريني « رؤيا في حمى الاحواز » ويعقوب السبيعي « بغداد وصناعة المجد » وخزنة بورسلي « تحية الى شعب العراق العربي » وفيصل السعد « رذاذ التذكر » وفي هذا الملف الشعري الذي جاء حافلا مضيئا يعطي من حشاشات الروح الاصيلة توهجاتها من اجل معركة العروبة الدائرة كتب الدكتور سليمان الشطي رئيس تحرير « البيان » يقول :

« ان انعكاسات الحرب العربية التي يخوض العراق غمارها في الجناح الشرقي من وطننا العربي لا تقف عند حدود الحرب من حيث هي حرب ، فقد تجاوزت الى ما هو اخطر واعمق حين عرت المواقف المختلفة التي ظلت زمنا تحسن التلون والتشكل ، فمنذ زمن طويل وطويل جدا والالوان المختلفة تتبادل المواقع بصفاقة مذهلة ، وكانت المواقف البطولية تجلجل حين يكون الصارخ معتليا صهوة صخرة الامان فتستل السيوف الخشبية لتحارب الهواء باسم القومية العربية .

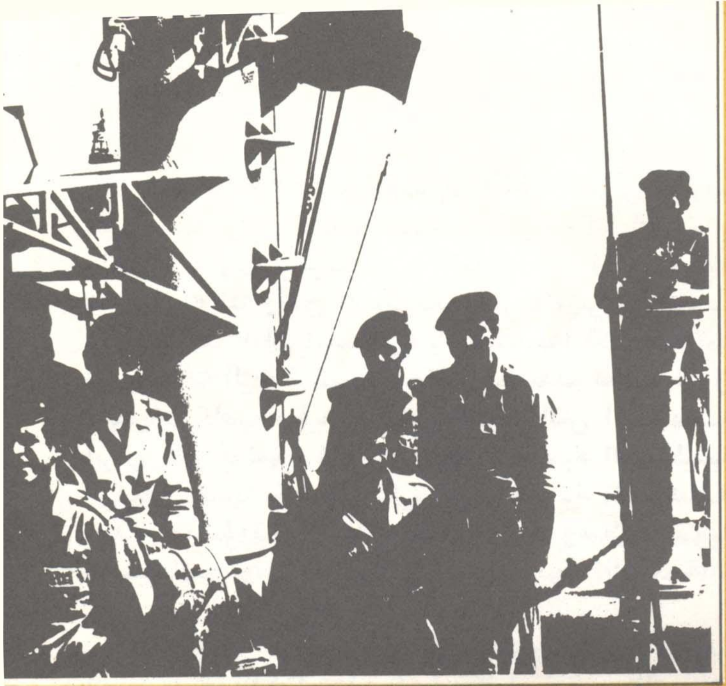
ولكن عندما حان وقت الاختبار الحقيقي لتترجم تلك الاقوال الى مواقف تعرف كيف تركز اقدامها بين الاشواك .. حينئذ فقط تساقطت الاقنعة عن وجوه عجيبة .

لقد جاءت حرب العراق مع ايران لتحرير أرض فكانت النتيجة ان حررت بجانب الارض عيونا كثيرة من وهم عشعش في العقول والنفوس وكشف للرأي معنى الانفصال بين الاقوال والمواقف .

× × ×

اخيرا ليس مطمح هذا العرض تحديد اسماء حملة القلم الشريف من المفكرين العرب الذين يقفون مع العراق وعدالة قضيته ، فذلك شيء لانستطيع حصره وان كنا نستطيع القول بكل اعتزاز ان ذلك الحشد الكبير من الاسماء قد ادى واجبه القومي ويؤديه دون منة منه علينا ودون امتنان منا له ، فالعراق وطنه والعراقي شقيقه ، كما مصر وكما سوريا وكما فلسطين ، وكما الشعب العربي هناك ، فالقضية القومية كل لا يتجزأ ، ومن حاول تجزئة الكفاح أو صياغته « قطريا » كان بعيدا عن الصف القومي بل عن العروبة .. ومثل هؤلاء قليل والحمد لله .

ان ذلك بالتالي يجعلنا نشعر بالزهو وبالاعتزاز بكل كلمة اطلقت بوجه العدو الفارسي كما يطلق جندينا الشجاع رصاصه في صدور غاصبي الارض العربية في كل مكان وينتصر عليهم في قادسية صدام التي هي الامل وهي التفجير الحقيقي لازمة الشك واللاثقة بالقدرة العربية على الصمود بوجه الاعاصير وتحديها ثم الانتصار عليها .



قراءات في ادب المعركة

كل شهر يمر ، تكون حصيلة الحرب من القصائد ما يمكن ان يشكل مجموعتين شعريتين او اكثر . واذا كانت بداية الحرب قد افرزت انفعالات ادبية اكثر مما افرزت نتاجات متانية ، فأن مرور اربعة اشهر على الحرب ، او اكثر ، كسر حدة هـذا الانفعال لتبدا مرحلـة التاني والتامل . — والمستقبل القريب قد يشهد ظهور اعمال تتوفر على جهد اكبر ، سواء اكان ذلك على مستوى القصيدة او على المستويات الادبية الاخرى . .

على اية حال ، فاننا نستطيع ان نجد ، في هذا الكم ، قصائد تمثل في حضورها استمرارا لقصائد مـا قبل الحرب . فخلال شهر كانون الاول الماضي ، كان ملف الشعر الذي نشرته صحفنا وحدها يضم اكثر من خمسين قصيده كان الكثير منها لاسماء جديـدة على النشر ظهرت خلال ايام الحرب وحدها .

عـن بعض قصـ

※ قصيدة الحرب لاتكتب في غرف البيوت ، والمقاهي، والمكاتب فقط ، فكل شهر يمر نقرأ عدة قصائد كتبت من اعماق جبهات القتال لجنود كانوا بالامس القريب يعيشون حياتهم الاعتيادية بعيدا عن تراشق النيران ، ويكتبون قصائدهم بظروف اعتيادية جدا . الان . هذا الجندي يكتب من قلب الاحداث ، فهو يتراشق نيرانا مختلفة مع العدو ، نيران البنادق ، والمدفعية ، والدبابات و . . . . ونار الشعر أيضا . . واذا كان الطابع العام لهذه الكتابات هو طابع ملتهب ومتوتر في سرعته ، فأن اصـدق ما فيه هو تعبيره المباشـر عن التجربة التي يعيشها .

فكمال عبدالرحمن يكتب قصيدته «سومار الساعة ٣٠٠ » ليعبر فيها عن معركة « حدثت في الساعة الثالثة فجر ليلة عيـد الاضحى في قاطع سومار حيث انهزم الفرس شر هزيمة » ، اذن فقصيدته هذه خرجت مـن اتون المعركة لامن مكان آخر، وفيها استطاع كمال المقاتل ان يرفد موقعه كمقاتل بأداة قتالية اخرى هي الكلمة . والكلمة هنا ، كما هو متوقع في مثل هذه الحالات ، تمتلك طاقة انفعالية ، غير مراوغة ، فهي تمتلك ومضة الرصاصة ، وحرارتها عند الانطلاق ، وعند اصابة الهدف ، لذلك نشعر عند الانتهاء من قراءة القصيدة بأن كمال هو جندي في ساحاتها مثلها هو في ساحات القتال :

يحدثني سراة الليل عن اتونها الصاخب وعن دوريـة الافذاذ تسعى في نواحيها فمن يبغي مساربها .. صحيحا مطبق الساح . ؟ ومن تسوى شرارتها ملاذ الصيحة الكبرى .. ؟

※ ومن ساحات القتال يكتب ايضا ليث الصندوق « انتفاضة التتويج » ، و « فلنعبر معا ياطفلي الـى الحياة » ، وعلى خلاف كمال ، تبدو قصائد ليث بعيدة عن المباشرة والانفعال الاني ، وفيها نوع من الحفاظ على الجانب الفني القصيدة . وقصائد ليث هـذه ، رغم انبعاثها من سـاحات القتال ، لا تمثل الا استمرارا كميا لقصائده التي قرأنها له قبل الحرب ، وشيء جيد ان تبقى القصيدة لديه ، في الظرف والوقت الذي كتبت بهما ، محافظة على ابعادها الفنية ، ومبتعدة عن المباشرة والانفعال والافتعال : يقول في قصيدة (فلنعبر ياطفلي معا الى الحياة) :

من اجل عينيك أنـا أحيا
من اجل ما اعليت من مجد الذرى
وفرحة « الكمان »
انت الذي اوصلتني
ولم اكن لاهتدي
حتى الى كفي او كلامي
ولم اكن لاكتوي
بجمرة تشب في عيني
جسمي كان غربة اللحم عن العظام
وفي عروقي الدم
لادفء ، ولا فضيلة
حتى رفعت رايتي
وقدتني



ـــائد الحرب

□ خليل الاسدي

الى هدى ابتسامة جليله

❊ الامر يكاد يكون واحدا مع ثلاثة شعراء اخرين ما زالوا قريبين من المعركة واجوائها ، فعبدالمطلب محمود يكتب « ويكون العراق » ومرشد الزبيدي « الخيول التي عبرت » والاكثر غزارة هو غزاي درع الطائي الذي نشر خلال كانون الاول « شعب الجنائن المعلقة » و « السلام على العراق المقاتل » و « الوردة على صدر خولة بنت الازور « .

عبدالمطلب محمود في قصيدته ايقاعي الى درجة ان قصيدته فنيا تقترب من الكلاسيك من خلال بنية حديثة ، بينما يزاوج مرشد الزبيدي بين البناء الكلاسيكي للقصيدة ، وبين البناء الحديث ، وكانه بذلك يريد ان يمد جسورا بين الماضي والحاضر من خلال القصيدة ، والوحيد الذي بقى محافظا على عفويته في شكل القصيدة ومضمونها هو غزاي درع الطائي .

فغزاي بقي صاحب تلك القصيدة التي تنثال مفرداتها عفويا بدون اهتمام بالصياغة ، او حذلقة في البناء :

ليس لوجه الحب يمين
ليس لوجه الحب يسار
الحب عراقي
والمنتصرون به ابناء القعقاع
وسعد وعلي الكرار

الحب عراقي
والمحبوبات حفيدات الخنساء
وخولة بنت الازور
وبقية ازهار الدار

الذي يجمع بين غزاي درع ، ومرشد الزبيدي هو الاستناد الواضح الى التراث ، ولكن الاختلاف في التناول واضح ، فغزاي في استخدامه للتراث يبتعد عن استخدام لغة التراث في تشبيع روحية القصيدة ، ويكتفي بالتثبيت السريع لما يخطر بباله من اسماء تتفق وحس قصيدته الايقاعي السريع ، بينما مرشد الزبيدي يرتكز الى منطلق تراثي ، يرسخه بتنويع بين البنية الكلاسيكية للقصيدة والبنية الحديثة :

رايت المثنى على بابنا
يطوف بالحي وهو يهز الرماح
رأيت المثنى
هنا خيله
والدروع التي انتشرت في البطاح
رأيت المثنى على بابنا
تشرق الابتسامة في وجهه
يقول لقد هزم الليل وجه الصباح

❊ ❊ ❊

مـــن الف عـــام والرمـــاح كليلـــة
يـــغفو عليهـــا الخوفـــ والنسيـــان

بينما عبدالمطلب محمود يقترب من الاثنين في هذا الجانب بالنبرة الايقاعية المكثفة ، والهادئة :

ومضة من سماء العراق
ويمتد في كل ارض
هواء العراق .. هوانا الرطيب
ويكبر ما بين نبض .. ونبض
مدانا الرحيب

❊ واخيرا ، ممكن ان يكون ما تناولته هنا بايجاز لقصائد قليلة نسبة الى ما نشر في كانون الاول تعبيرا ايضا عن القصائد الاخرى ، وفي الحقيقة هنالك العديد من القصائد يمكن تناولها لو انها تعطينا نظرة جديدة للكتابة ، او لو ان فيهما ما يميزها عن القصائد التي تناولتها ، ويمكن ان يكون ما تناولته من قصائد رمزا الى القصائد الاخرى التي قد نتناول مثيلاتها في فرصة اخرى .

نحو قصة تجسد عظمة وعدالة القضية

□ نفيسة محمد قنديل

لعله من نافلة القول أن نذكر ان القيمة الوحيده للكتابة والكاتب في أي شعب من شعوب الارض هي ان يكونا ضميرا لهذا الشعب بالمعنى الاعمق، حاملا وابنا لتراث هذا الشعب الروحي والخلقي والجمالي، ضميرا عميقا وليس بوقا، مبدعا لا دعيا، متأملا لا عجولا وحينها، في الاجل او في المعاجل، يفتح له هذا الشعب صدره ويلمم حناجره في حنجرته فيكون شاهدا او شهيدا

ومسار الحركة الوطنية في العراق قد افرز دائما مثل هؤلاء المبدعين الكبار الذين نجعلهم معيارا ولذافقد حملتهم الجماهير في الحنايا لانهم كانوا صوت الحق وانتفاضة الغضب النبيل في شعب، وكان هذا الصوت عادة شعرا ونعلم ان فوران الشعر غير القصة وغير الشهادة النبيلة، فشياطين الشعر كثيرة وهي قد تأتي في الغضب والحمية وتراث الذاكرة العربية فيهما ممتد وطويل، يسعف ويعين، اما القصة فهي شكل حديث نسبيا وتكوينها ونثرها يحتاجان وقتا اطول للبناء والتركيب، فما بالكم اذا كتب احد قصاصينا ما يقرب من عشر قصص في شهر واحد؟ ان رسالة واحدة اذا كتبناها بأمانة وتصيدنا لها بعض بروق الداخل وأخبار الخارج تستنزفنا فما بالكم بالقصة؟

فهل نبحث عن معيار آخر نحاكم به هذا العدد الهائل من الكتابات ونضرب صفحا عن معايير القصة وحينها سنسقط في المباشرة والخطابية اللتين نعيبهما على معظم القصص؟ ولكننا نتواصل مع القارىء بالحوار في بعض الافكار المطروحة ونترك القصة وشروطها لزمن أهدا نسبيا. أتصور ان هذا حلامعقولا، ان عشرت الملاحظات والانتقادات التي سنقولها على معظم النتاج القصصي. لا تفيد شيئا فان ترقيع الثوب لا يغني عن استبداله. ان القصة والثوب يقيمان نفسهما بنفسهما بعيدا عن الناقد وتبقى ثغراتهما في بناء وهيكل يتأملهما الناقد شارحا او مفسرا. ان ما سمى بالنتاج القصصي للشهر الماضي لم يضعني في هذا الدور، بل احالني على التأمل في ازمة القصة العراقية الشابة بشكل عام وتيارات الترجمة وتأثيرها المعاكس حين تمر بسمائها بشكل خاص.

ان هذه الترجمات لاتلقحها ولاتغنيها الا نادرا ولكي نكون أمناء فاننا نقول اننا نعتمد في استقراء هذه الظاهرة على نتاج كاتبين قصصين هما عبد الستار ناصر وعادل كامل. ولهما مايزيد على عشر قصص في نتاج هذا الشهر الذي نقرأ ان اثر الترجمات عند هذين الكاتبين يستحق وقفة للتأمل والمناقشة بما تركه

في نتاجهما من تشوش وتغريب وافتعال . وهذا ما سنعود اليه بالتفصيل ، القضية الثانية التي فرضتها علينا القراءة والتأمل في النتاج القصصي للشهر الماضي هي المراجعة الشاملة لمعايير السكون والحركة في الكتابة في هذا الظرف . ويبدو اننا في حاجة ملحة للصمت والتروي والتوقف عندما ليس لنا به علم وما لم يختمر بعد في نفوسنا ، ليس من شك في ان المعركة قد فاجأتنا ، وليس من شك في اننا لسنا حواة في جرابنا شيء لكل شيء . ان رد فعل الحياة الثقافية كان مختلفا ومتنوعا لجأ بعضنا للتراث يستنهضه ويقيمه ويسترفده ويستعين به بمستويات متعددة وتوجهات مختلفة ، وأدرك البعض القصور الشديد في استيعاب وترجمة ودراسة ثقافة الخصم المعاصرة وقيمه وفنونه وآدابه لنفهم ، حركته الاخيرة التي توجت بهذا العداء اللا منطقي في عنصريته المهم لعب كل منا دوره وليس من حق احد الحجر على أحد في الكتابة . وما نحتاجه ونقترحه احساس داخلي والتزام ذاتي باحترام الكلمة واعادة الاعتبار لزمن الصمت المليء الذي يخضر وتخمر فيه نتاجنا فلا يطلع هشا ومتسرعا وبعد ، فنرجو الا نكون قد أثقلنا على القارىء بهذه المقدمة الطويلة ونعود لقصصنا وقصاً حينا : ـ

لدينا مايزيد عن خمس وعشرين قصة . لهذا الشهر بعضها لاسماء تكتب للمرة الاولى ، واخرى لها تجاربها السابقة واعمالها المطبوعة، ولايمكن ان نحاسب المجموعة الاولى بنفس المعايير التي نستخدمها مع المجموعة الثانية، لذلك سنعتمد في ملاحظاتنا على اعمال المجموعة الثانية بشكل أساسي وستكون المجموعة الاولى حقلا للملاحظات والتقاط بعض السمات العامة

في اسماء المجموعة الثانية ونرتبها اعتمادا على كم النشر سنقابل عبد الستار الناصر ، عادل كامل ، عباس عبد جاسم ، علي خيون ، عدنان الربيعي ، مرشد الزبيدي ، خضير عبدالامير ولما كنا قد ضربنا صفحا عن مناقشة الجوانب الفنية في القصص لما قدمنا من اسباب فاننا سنكتفي بان نحاور هذه الاسماء في موضوعتين اساسيتين هما :

١ ـ مفهوم البطولة في القصص .

٢ ـ صورة العدو .

في موضوعة البطولة ، وكان من الواجب تحديد مفهومها ، لكننا رأينا اننا سندخل في اشكاليات لا حصر لها في التعريف باختيار أشمل وادق المفاهيم ثم الاستقراء تلمسا لحركتها الدائرة الثابتة المتغيرة في كل شعب وفي كل عصر وهو حقل يعين على تلمس متعرجاته علوم لا تحصى في الاجتماع وعلم النفس والانثروبولوجيا وغيرها،



ولذا سيكون حقل الاستقراء هو القصص التي امامنا وفرض بسيط عن تصور البطولة في حرب ، اما باستقراء فعل جماعي ، واما بمسلك فردي مرتبط بخطة للجماعة ومنطلق منها ، في القصص تياران رئيسيان احدهما سائد وغالب ، البطولة في مفهومه ، مسلك

فردي وعمل عشوائي غير منظم ولا منضبط بحركة الجماعة وخطتها ، وعلى راس هذا التيار في أسماء المجموعة الثانية من القصاصين يقف عبد الستار ناصر بجدارة ، . فأبطال عبدالستار ناصر بشططهم التضخيمي المبالغ يخترعون مهماتهم اختراعا اما لمعالجة احباطات ذاتية أو سأم داخلي أو مداواة جروح في الطفولة لم تشف هذا عندما يستخدم عبدالستار في هذا الظرف ذاكرته القرائية فيالادب المترجم ، وعندما لاتسعفه هذه الذاكرة ينهال علينا خطابة وصراخا بعيدا عنأي سياق او تركيب ، عند عادل كامل سنجد انه قد اخذ هو الاخر على عاتقه استنساخ التقنية الفوكزية والبروستية بحيث يمكن القول انه المتعهد الاوحد لهذين الكاتبين العملاقين . لقد توقفت عند عبد الستار ناصر وعادل كامل بالتحديد لانهما يساعداننا في تفسير ما يمكن تسميته بظاهرة القراءة الاستلابية للنتاج المترجم ، في قصصهما التي أمامنا نجد انهما اذا قالا قولا فيه بعض الاجتهاد الشخصي يثقلان على القارىء وعلى قصصهما بالمباشرة والضجيج المفتقد لابسط الشروط الفنية ، واذا حاولا مزيدا من التركيب والدخول في الفن ولو بقدر بسيط فلا يجد ان ما يسعفهما من مخزون شخصي او تأمل أصيل ، بل تتطاير الذاكرة القرائية الاستلابية في قصصهما . وتعطينا جوا من الافتعال والتشويش اللذين يذكراننا بروايات بعينها . ان هذين القاصين في النتاج الذي أمامنا لا يحرثان ارضهما ولا يرعيانها . ان ابطال عبد الستار ناصر يعانون على يديه ويفتقدون بقلمه اي ملامح اصيلة تنتمي لمناخ ارض وثقافة محددتين انه كمن يأتي بهم من حارات الطفولة والكرخ والرصافة ويلبسهم ملابس الخاكي ويعطيهم مسدسا ثم يغسل تاريخهم ووعيهم بقراءاته انهم به يعيشون سأما لفظيا مفتعلا ويلوكون قاموسا من « العزاء الابدي وهموم الروح والنشوة والفرح .. الخ » . ان ابطاله في المعارك حين يسترجعون يزيفون ارث طفولتهم الخاص جدا والمحلي جدا بالضرورة بقراءات القاص في الادب المترجم وحين يشبون يسافرون لمعالجة هموم الروح ومغازلة النساء والتمتع بالجمال والنقاء وبقية المسائل المعالجة بافتعال ، والتي تعطي نفسها اجترارا لفظيا فقط ، ان القراءة التي لا تساعدنا على قراءة كتاب حياتنا تغيبنا وتفسدنا وتشوش علينا خاصة اذا لم نكن مدركين ومنتبهين لاستعدادنا جميعا للوقوع في التواطؤ مع الذات وتصديقها بعد زمن طويل من الكذب عليها وافتعال مسار لها وتاريخ ، اننا نظلم عبدالستار اذا قرانا به وحده هذه الظاهرة التي اسميتها بالقراءة الاستلابية. انها طابع عام يشمل كثيرا من القصاصين الشبان وهي ظاهرة تحدثت عنها مرارا لانني قابلتها في نتاجاتهم مرارا ولكنها تأخذ بعدها الاقصى فيما بين أيدينا من القصص العشر لعبدالستار . وتتموضع كاملة عند عادل كامل على مستوى الشكل والمضمون . ان الروايات الشهيرة لبروست وفوكز تستعار عند قاصنا ونجد في ابطاله شحوبا ومواتا وضبابية هي محصلة الانسحاب الكامل وتسليم النفس للقراءة غير الجدلية وغير المحاورة للنتاج المترجم . ان بطل قصته المسلسلة الحقول الاخرى التي اعتقد انه سيفاجئنا بفعل انقلابي وبطولة مفاجئة في نهاية الحلقات يعاني من مرض وعجزهما نتيجة لاحساس جمالي مرهف وهشاشة رومانسية على المستوى اللفظي ــ لا البنائي القصصي في الاحساس بالحياة والانتماء للزهور والحدائق،وظاهرة الرومانسية الهشةفي القصة القصيرة الشابة تناولتها مرارا فينتاجات الشباب ولم يعد لدي مااقوله بشأنها، غير ان لكلحضارة ميراثها الروحي والجمالي والعقلي الخاص وبالتأكيد هناك ما هو مشترك وعام في كل حضارات الارض ولكن الحضارات تفتني وتتلاقح بالتفاعل والحوار الخلاق ، ومكتشفو الرموز الاساسية والمسار والسياق والروح الشامل الجامع في كل حضارة من المبدعين والفنانين لا يفعلون شيئا في حضارة اخرى لا تحاور ولا تفعل غير الاستقبال والانبهار ، نقلت الحضارة اليونانية لحضارتنا بعد ان اخضعت واستوعبت في همومنا الخاصة وسياقنا التاريخي ومتطلباتنا وتوجهاتنا في العالم والكون ، حدث هذا حين كنا داخل جلودنا وبيوتنا في انفسنا واشكالياتنا وتوجهاتنا ، والان ، وعند بعض فنانينا ، لا تفلح اعظم الترجمات فيالعالم في عمل شيء غير مزيد من الاغتراب واهمال الميراث العام والشخصي والاشكالي ، فما بالنا اذا كان جل قراءتنا في حضارة الاخر بعض الاعمال الابداعية التي لا يمكن ان تفهم بدورها ولا ان تقرا خارج سياقها العقائدي والفلسفي والجمالي ؟ من منا تجاوز الصفحة المئة في لعبة الكريات الزجاجية ؟. للقراءة الف مستوى ومستوى ، وفي اعلاها لا تحدث اثرا كما قلنا بدون قراءة الداخل والخارج ودون ذلك عوائق وعوائق ليس الحديث عنها هنا وليس مسئولا عنها بالتأكيد عبدالستار ناصر ولا عادل كامل ، وانما استقراء موضوع البطولة في القصص التي بين أيدينا . ان شخوص عادل كامل التي تبرز البطولة في القصص وتستعد للدخول في معاركها بالحديث عن السلام ومحبة الحدائق والازهار، وابطال عبد الستار ناصر الذين يحيون ما قرأ من

احباط وجودي وسأم وانعتاق وتحرر ، كل هذا جعلنا نشعر ان لحظة البطولة التي طمحا في تجيلتها قد انزلقت بخصوصيتها وتمركزها في المكان والزمان الخاصين ، وقبعت تجتر نفسها في القصص وتبرر فعلها بذاكرة الكتاب ، التي قلنا انها انسحابية ومشوشة بزبد الاجواء الفوكزية والهمنجوية والزوربوية الخ عند الانتقال لقصاصين آخرين سنجد ان لحظة البطولة اكثر تعينا في المكان وتجليا في زمان هو زمان الواقع الخاص بنا وبمعاركنا خاصة عند علي خيون وخضير عبد الامير وعدنان الربيعي . بمستويات متفاوتة في الرصد والابداع تحددها تجربة كل منهم في القصة وعجالة النشر والظرف الخاص . عند مجموعة ثالثة من القصاصين منهم عباس عبد جاسم ومرشد الزبيدي سنواجه ابطالا على مستوى « جيمس بوند » يأتون بالمعجزات ، وابطالنا الواقعيون قد اتو بالفعل وما زالوا ، ولكن الابطال في القصص لا يبررون من الخارج ، يبررون من دخل دائرة الصفحات التي يتحركون فيها . في اجنحة النسر لعباس عبد جاسم البطل هو المجموعة ، وهو نسر ضخم واصم ومرمعب ومخيف ، وقد اختار القاص صورة طائر اسطوري ليصور حركة الجموع وقد افلح في رسمه ولكنه اخافنا لان جموعه يغيب عنها العقل والارادة فيغيب الانسان في حركة كائنة المصور المهول : « وبدا كتلة ثقيلة كبيرة ذات ظلال واسعة في التقدم يجول في السماء بهيمنة مطبقة لا حدود لها ، فيما كانت الشمس تلوب في عز الظهيرة » وبطل عدنان الربيعي لا يخلو من هذه المبالغة ايضا . بطل خضير عبد الامير يكاد يقترب بملامحه الانسانية بضعفه وقوته . منا ، ولكن القاص يسارع باستنقاذه ووضعه في مجرى الخطابية .

من القراءة في انفسنا وفي الكتب وفي الافاق نلاحظ ان الابطال الحقيقين الذين



تتلبسهم طاقة التضحية العظمى سواء في سبيل عقيدة او جماعة انسانية ما هم عادةارق وابسط الناس خلقا واعذبهم والينهم جانبا لانهم قريبون من البساطة العظمى للحق والرحمة ، انهم لا يفتعلون مهمات يغسلون بها جروح طفولتهم واحباطاتها كمانجد عند ابطال ستار ناصر ولا يقامرون بمهمات فردية بشكل عشوائي ومجاني كما عند مرشد الزبيدي . (انظر الى هذه الدبابة ، سأضعك بداخلها وسادخل في معركة مع الدبابات المعادية واعطيك ضمانة ١٠٠٪ بانك لن تموت ، ربما تصاب بجروح ولكنك لن تموت) ، ولا يراجعون (همنجواي) فيقررون التطوع مراسلين حربيين كما يفعل بطل كمال لطيف سالم

ولا ياتون من المغرب للعراق كما يذهب اندريه مالرو للحرب في الهند الصينية كما يفعل الشهيد في قصة عبد الستار ناصر : « بحر عميق من القصص الغامضة المجهولة صحراء لا يدري حتى مكتشفوها اين بدايتها واين آخرها » انهم شيء آخر ، انهم شهادة الحق على البشر وبعض سره وعظمته . فلنترك الابطال في توحدهم والشهداء في رقدتهم وننتقل الى قضيتنا الثانية ، وهي صورة العدو في القصص :

لما كان البطل كما رأينا في معظم القصص يمتلك هذا القدر وهذه النوعية من الاندفاع والحماس، فان الخصم لا يضهر في معظم القصص، ولعل ذلك هو السبب في افتقاد اي حس درامي في الاعمال التي بين ايدينا ، لا عوائق ولا صراع أضداد ، ولانقائض تغني ويتوسع الحياة والفن ان الساحة خالية في القصص الا من بعض الديدان والعنكبوت عند ستار ناصر واللحى المحترقة عند عبد جاسم وآخرين كثيرين باستثناء علي خيون الى حد ما . ان هذا الغياب شارة وعلامة ، وله اسباب كثيرة بعضها يتحمل مسئوليته القصاصون والبعض الاخر يتحمل مسئوليته الظروف الاخرى ، ان معظم القصاصين كانوا بعيدين عن جو المعارك ومن هنا لجأوا اما للشعارية المباشرة في تصوير العدو او الاكتفاء بحذفه نهائيا كما قدمنا ، ولا يخلو الموقف الاخير من سلبيات رغم حسن النية لدى قصاصينا ، ان نصرا نحرزه على ديدان او عناكب ليس بنصر ، فان دماء كثيرة اريقت لتخقيقه وليس من حقنا تضييع هذه الدماء بهذا

التبسيط المخل . ان عدالة المعركة التي يخوضها العراق نيابة عن الامة تخلو من اية شبهة عنصرية او تعصب عرقي مما لا يبرر باي حال ان يميل عدد كبير من القصص لحذف العدو او الحس السادي او الاستهانة بالخصم ، ان اعقاب السجائر التي توضع في الدبابات المعطلة رمز لو حللناه في هذا الوقت غير المناسب لقال الكثير مما ليس في صالحنا ولا في صالح القضية العادلة الشريفة التي تفجرت بسببها الحرب ، ولذا فلابد من التفرقة دائما بين ما تكتبه بعض الاقلام بتسرع غير دقيق ولا حذر وبين المنطلقات العادلة للمعارك الفعلية الدائرة ، لم يدع جيشنا الباسل انه يحارب ديدانا او عنكبوتا ان خبزنا يقدم لشيوخ واطفال المناطق المحررة .

ان تعاملا رفيع المستوى مع الاسرى نسمع به كل يوم ، ان دموعا وندما تحكي عنهما القصص يوميا من جانب أسرى العدو حين يرون مستوى تعاملنا وتوحد خطانا وقولنا ، لقد هزمنا اعتاة الارض بالعدل والرحمة والاخاء فلماذا هذا الوقوع في السادية المعيبة عند بعض قصاصينا ؟ هل نعود لنتكلم مرة اخرى عن انطلاق الكاتب من أعظم وانبل وارحب أرث أمته ؟ لقد ضرب العربي ، ومنذ انبعاث الرسالة في الافاق ، ايات معجزة في العدل والتراحم ، ومن المؤكد ان هذه الايات لم تقابل دائما بما تستحقه من الفهم ونبالة الرد الكرم ، ولكن ماذا نفعل في السخاء العربي (المسلم) الذي لايني يضرب الامثلة الخارقة المذهلة على ميراثه في الرحمة والنصفة ؟

فلنحفظ لمعركتنا الحالية كرامتها وعدالتها ولنكن قادرين دائما على ان نفرق بين احباطات بعض الاقلام ومبالغاتها وضيق افقها وبين عدالة الحق وسماحة نعلن عنها كل يوم بالاستعداد لايقاف القتال وحقن الدماء اذا آب الخصم لصوابه ورجع الى الحق ، اننا لم نكن نتسلى ولا نلهو ونسقط طائرات ورقية وندوس ديدانا ، انه البأس والقتال وقد كتبا علينا وفيهما مشقة وفيهما خير ، فماذا نفعل في كيد الليل والنهار من الاعداء الظاهرين والمستترين ، وماذا نفعل في التتويج المنطقي للطائفية البغيضة ونظام الكهنة والسدنة والحاخامات ان الرسالة الخالدة بالتوحيد النقي الصريح والانعتاق النهائي من تسلط البشر على البشر يفرضان علينا ان نجاهد ونصبر ونقاتل الى ان يفعل الله مايشاء ولانكتب قصصا ضعيفة تضطرنا الى نقد أضعف ! .

ذكريات كالمطر

□ عدنان أحمد الربيعي

نهايات اصابعي تداعب شعري الخفيف .. مسرة غامضة تغمرني .. استرخيت بارتياح غريب في احضان المقعد . الجريدة مفروشة على المنضدة والارائك مستقرة على جوانب الغرفة تحتل اماكنها بثبات . احتلت صورته رأسي فجأة .. رأيته يبتسم لي .. يشير نحوي بيده ، يستحثني كعادته على الاسراع .. صوته يملأ سمعي ، لحظة ذهول ، تململت قليلا .. نظرت نحو الجريدة . الارائك في مواقعها والسكون كما هو .. شامل . ولكن وجهه قفز الى رأسي ، حركت يدي بسرور . لم يكن ثمة شيء يستدعي حضوره هنا ..

المقاتلون بملابس الميدان يعتلون الدبابة .. أحدهم ينظر بتركيز نحوي ، لابد انه كان ينظر في عين آلة التصوير . البقية يبتسمون دون تعب . وتذكرت ما سمعته ليلة امس عن روحية الانتصار .. شجرة كبيرة .. هائلة الاغصان مفروشة في الريح .

صديق حميم لم أره منذ سنوات .. جمعتنا سوية ايام الدراسة في الكليه . الالوان البهيجة تغرق في عتمة المساء ، وضجيج الطلاب والطالبات يملأ قاعة النادي .. وينتشر في اجواء الساحة الدافئة وقاعات الدرس والممرات الضيقة .. ويخفت الهمس الدديد فوق مصاطب الحديقة .. وتحت اشجار البرتقال والسدر البني . ايام عذبة تحولت الى ذكريات .. صديق اخر قال ان الذكريات تصبح اجمل واعمق كلما ابتعدت داخل الزمن .

كان محمد الحمد طالبا مفرطا في الاناقة .. مظهره أخاذ في كل الاوقات ، ملابسه متناسقة الالوان من الاعلى حتى الحذاء ، يلاحق مايستجد في عالم المودة .. اربطته وجواربه من النوع الثمين ، كان يحرص بدقة على تثبيت الدبابيس الذاهبية في ربطة العنق ، والازرار المفضضة في اكمامه ، يصفف شعره بعناية فائقة ، ببذل مجهودا خاصا في رسم وتحديد شاربه الخفيف ، يتحرك عند الوقوف والجلوس بحذر اعتيادي ألفه الاخرون ، يمسك الاشياء بتركيز ، يتناولها باطراف اصابعه .. لم يحدث ان سقط من يده شيء . يحتفظ داخل حقيبته الجلديه السوداء بأدوات صغيرة متعددة .. مقص ومصباح يدوي ، وسكين صغيرة ذات مقبض ملون .. مقراضة على شكل نسر طائر حاد النظرات ، مناديل ورقية .. ودبابيس .. وغيرها . كان يحسب لكل شيء حسابه ما عدا ابتسامته ونكاته وكلماته .. فقد كان سخيا فيها .. يتدفق دون توقف، ولكني اتذكر جيدا ما طرأ عليه من تغير تدريجي وهو يواجه المسألة السياسية .. كان هذا قبل الثورة .. اخذ يهتم بالاراء والافكار التي يطرحها الطلبة ، يراقب النضال اليومي للبعثيين في الكليات .. يبذل جهدا في سبيل الحصول على النشرات السرية منهم ، واخذ يكثر من توجيه الاسئلة اليهم . ثم اخذ يدافع عنهم ، وتتعمق علاقاته بهم ، كان يحزن اشد الحزن عندما يعتقل واحد منهم ، ويفرح عندما يعلم انهم يحققون الانتصارات . وهكذا تعمقت علاقتي به .. استمرت طيلة سنوات الدراسة.. وتعمقت اكثر بعد السنوات التي تلت تخرجنا من الكلية .. ولكن لااذكر كيف افترقنا آه تذكرت الان : انه ظل يتصل بي من فترة لاخرى .. خاصة عندما يطلق سراحه من احد المعتقلات .. ويزورني .. نتحدث عن ايام الكلية ، عن الاساتذة وشخصياتهم .. والمواقف الحرجة .. من ايام النضال والاعتقال ، نورد اسماء الطالبات اللائي وقعنا في غرامهن وكنا نمتلىء سعادة ونحن نستعيد الاحساس بتلك العواطف المتأججة والحماسة الشديدة ، وكنا نتعجب كثيرا ونضحك ونشعر بحاجة الى التواصل ، نحدد مواعيد جديدة للقاءات اخرى .. ونلتقي .. ثم نفترق ، ويمر الزمن مابيننا .. تشغلنا الحياة والعمل والمشاكل .. والمسؤوليات .. تختفي الذكريات تحت ركام الزمن المتدفق .. تتباعد لقاءاتنا ، وتمر سنين طويلة .. تندلع خلالها الثورة .. ولكني لم اسمع صوت محمد الحمد .

صوت ما يملأ الغرفة ، فتحت عيني . كانت الغرفة مضاءة ، وانا مازلت وحدي فيها .. السكوت شامل ، من اين اتى ذلك الصوت ؟ الجريدة ملقاة على المنضدة .. الا رائك العتمة خلل النافذة ماتراك شفيفة .. والمساء لما يغادر بعد .. كنت موقنا أني سمعت صوته .

تطلعت داخل الغرفة .. الجريدة فوق المنضدة .. عنوان كبير يتوسط الصفحة .. صناديد القرن العشرين .. السطور الناعمة تنتظم مابين الصور المرتبة في اعلى الصفحة وجوانبها .. صورة واحدة وضعها المصمم في مركز الصفحة .. فوق العنوان الكبير .. كانت مائلة .. ثمة مساحة واسعة من الارض الممتدة حتى الافق . اربعة مقاتلين يقفون في المقدمة .. وجوههم غير واضحة بفعل امتداد الارض وتقاطع خطوط السلاح الذي يحملونه مع خط الافق البعيد .. تلاشت المسافات مابين الاشكال الموجودة في الصورة .. وتلاشى الزمن مابيني وبينها .. المقاتلون في حالة استعداد دائم .. لم يكن ثمة شيء جامد .. الحركة تنبثق من زوايا الصورة وتنطلق حرة في مسارات تندفع نحو بعضها لتلتقي في المركز بعد ان تمر فوق التضاريس وعلى طول السماء الصافية .. كان الضوء ينتشر ايضا بسخاء حتى ان ظل الخوذ المعدنية غطى وجوه المقاتلين واعناقهم والاجزاء العلوية من صدورهم المصور لا يظهر ، وظله يرتمي خارج مجال الرؤية المستطيل .

تحرك احد الرجال الاربعة قبل ذلك بفترة طويلة ، انطلق رفاقه . اجتازوا غابات وارضا صخرية .. وقرى ثم وصلوا . افترشوا الارض خلف مرتفع صغير من التراب الاحمر اليابس .. نشروا ورقة سمراء كانت مطوية ، تبادلوا الكلمات والنظرات فيما بينهم وفوق الورقة السمراء حيث تعرجت خطوط طويلة ، وبدت نقاط سوداء ومربعات صغيرة في اماكن متعددة على الورقة . بنهاية القلم رسم أحدهم على الارض خطوطا اخرى .. ابتسموا عندما هزوا رؤوسهم بتضامن ، ولم يكفوا عن الابتسام عندما نهضوا وغادروا المكان مندفعين الى امام .

الارض منبسطة رغم التعاريج والمنحدرات واكوام التراب اليابس .. ولكن انبساطها يتلاشى عند التلال السوداء المقابلة للمقاتلين الاربعة . حركتهم تتسم بمزيد من الحذر كلما اقتربوا من التلال .. تباعدت المسافات مابين رجل واخر .. حافظوا على الخط المتعرج بتناوب مابينهم اسلحتهم مشرعة الى الامام . وكان يمكن لاي واحد منهم ان يلاحظ رفيقه بوضوح ، رغم انهم يختفون بين ثنايا وطيات التضاريس التي تبدو من البعيد كأنها سطح بحر هائج الامواج تعوم فوقه اكوام من الشوك الاخضر والزهور البرية الملونة . من بعيد كان صوت القذائف يصل واهنا ، يسيح بارتخاء فوق الانحناءات الترابية ، ثم ينهمر شديدا عند الانحدارات الهابطة للاسفل .

لماذا تذكرته الان ؟ .

حالة من الذهول تغلق عيني مرة اخرى ، وطوفان من مشاعر الشوق والحنين المشوب بالالم يغمرني كأن ثمة غصة في صدري ، وحسرة تدور في اعماقي وانا اتطلع في وجهه الاسمر النظيف . وشعره المصفف واصابعة الملتمعة ، ها هي جبهته السمراء العريضة وانفه الدقيق . حاولت ابعاد الصورة من راسي ، فتحت عيني .. انحسرت الظلال ، رايت الاشياء الموضوعية في الغرفة ، كانت علبة السجائر مطروحة على المنضدة لم تكن لدي رغبة بالتدخين . ولكن .. رفعت السماعة وادرت رقما أحفظه ، جاءني الصوت بعد قليل .. فقلت بمرح مفاجيء ..

ـ كيفك اسعد ؟
ـ مشتاق
ـ كيف هي امورك ؟ لم نقرأ لك منذ فترة ؟
ـ اكتب بروية .
ـ ماذا تعني ؟
ـ المشاعر عميقة ياصديقي .. والامور ليست سهلة .

ضحكت بأنشراح وحاولت استفزازه .
ـ تقصد انك مازلت بانتظار اختمار الافكار في الراس .
ـ نضوجها .
ـ انك بحاجة الى مفقسة ، سأزورك غدا .
ـ اني بانتظارك .
ـ مع السلامة .

اعترتني الدهشة ، فقد احسست وكأني اكلم محمد الحمد نفسه .

كومة من الشوك الاخضر القاتم المتوج بازهار صفراء تصدر ازيزا مكتوما وهي تنوء تحت ثقل الاقدام التي مرت فوقها ، بينما يبقى سطح الارض رغم هشاشتة دون ان تترك عليه الاقدام ايما اثر . كان الرجال الاربعة يختفون داخل الارض ، ثم ينبثقون بصورة مفاجئة وسريعة .. تتلو ذلك هبة نارية مركزة ، وصيحات مدوية تنتشر بين التلال المواجهة وتنحدر داخل الوديان العميقة الموحشة ، تتوالى امواج النار ، وهي تندفع هذه المرة من اتجاهات اربعة .. نحو مجموعة من الرجال وجدوا انهم في الوسط . تحترق الوجوه

التعبى بلهيب الرصاص ، تتدحرج الاجساد المذعورة وهي تصرخ بنواح غريب سرعان ما يخمد فوق التراب الصامت ، وقبل ان تهمد حركتها كانت اقدام الباقين تسرع بارتباك متوارية خلف التلال ، الفزع الكبير يتسرب من ماقيها الناتئة .. لعنات وشتائم ينطلق صداها البحوح في الجو المحترق . ثم يحل الصمت . يتقدم الرجال الاربعة بحذر الاانهم كانوا يتطلعون في وجوه بعضهم التي اتسعت بفعل الابتسامات الملتصقة بها .. كان الالق يشع في عيونهم .. ليس بسبب لون النار .. او سخونتها .. بل كان يأتي من الداخل . ضيق الرجال عيونهم وتغير نظراتهم ، تماسكت اياديهم بصلابة وهم يدورون حول الاجساد .. يراقبون اندساس الاصوات الاخيرة بين ذرات التراب المتباعدة .

اخرج احدهم ورقة وقلما وسجل رقما فيها مع ملاحظة صغيرة طوى الورقة واعادها مع القلم الى جيب واسع اسفل قميصه المرقط . اعطى اشارة بيده .. انسحب الثلاثة كل في اتجاه .. بينما انطلق هو في الاتجاه الرابع .. وكان الصمت عميقا .

كان وجهه مايزال يملأ الفضاء ، حضوره يشيع في المكان جوا من الحبور والالفة والرضا .. كان يحمل معه حكايات لذيذة ، ولديه اخبار مثيرة ، يبدو وكأنه عارف بالعديد من الاسرار .. يتحدث عن اشياء كثيرة ، يلتقي بشخصيات معروفة ، كنت اعجب له ، من اين له كل هذا الوقت ، لعل لاجادته الحديث في مختلف الامور دخل في ذلك ، لكنه عندما انضم الى صفوف البعثيين اصبحت لديه قدرة كبيرة على الاستنتاج ، اخذ حديثه يتسم بلهجة مقنعة ، واصبح صوته خفيضا ، وحازما ، والمقاطع التي يصوغها باتت تتشكل بصورة حادة .

من حفرة واسعة غطيت حوافها بحزم من الشوك الاخضر القاتم تصاعدتاصوات ضحكات رجالية تتخللها كلمات متداخلة .. كان الرجال الاربعة يتحاورون وينهون وجبة طعام مسائية . انشق رأس احدهم من الحفرة . وبعد ان تطلع في كل الاتجاهات .. اخرج جسده ، تبعه الاخر .. تسللا بهدوء الى حفرة اخرى مشابهة .. قريبة .. فيما كان الظلام يهبط بصمت فوق المكان .

عندما كانت الشمس قرصا كبيرا احمر اللون يتدحرج ببطء الى الاسفل ، كانت السماء الواسعة حمراء ايضا تغطي الارض البنية القائمة .. اربعة رجال يتفرقون بسرعة كبيرة بين اكوام التراب اليابس والحفر والاخاديد المتشعبة ، يتفادون بمهارة زخات من الرصاص تهطل عليهم من طائرة سمتية تحلق فوقهم . صوت الطائرة يملاء المسافات المحيطة بها ويصل اسماع الرجال كدوي هادر .. وصاخب .. التراب يتطاير من اماكن قريبة من الاقدام المندفعة ، تباعدت المسافات ما بين رجل واخر .. اصبحوا يحتلون رؤوس مربع محاولين ان تظل الطائرة في وسطه من الاعلى . دوت اطلاقة منفرده .. متميزة من سلاح في يد احد الرجال . سمعها الباقون وميزوها عن اصوات الرشقات المحترقة التي تقذفها الطائرة المعربدة في الجو . انبطح الرجال فوق الارض وصوبوا رشاشاتهم نحو وسط المربع .. كانت الاطلاقات تنبثق من اياديهم دفعة واحدة .. متناسقة .. الطائرة المعادية تهتز قليلا .. ثم تتماسك .. توزع رشقاتها باتجاهات اربعة .. الغبار يعلو والعتمة تتكاثف .. الحوار يتدفق ما بين الرجال والطائرة .. والرصاص يتوالى .. الطائرة ترتفع قليلا ، ثم ماتلبث ان تهبط .. وتقذف النار هذه المرة بصورة عشوائية . تنتفض الارض وتبتلع قرص الشمس النصفي الاحمر .. الرجال يختفون بين التضاريس .. يتحركون مندفعين باتجاهات مختلفة .. غير متوقعة .. والرصاص يلاحق الطائرة .. يصطدم بها .. يخترقها ... ترتفع الطائرة .. تبتعد .. وتختفي فجأة خلف التلال السوداء وصوتها ينسحب من المكان تتثاقل تسقط ذرات الغبار فوق الارض .. بينما ارتفع دخان كثيف من وراء التلال .. مختلطا بحمرة السماء المعتمة .. اخرج الرجل ورقته وسجل شيئا فيها .. بينما كان الثلاثة الاخرون يبتسمون بهدوء .

الضوء الساقط على ورق الجريدة يزداد توهجا والعتمة في الخارج اصبحت اكثر كثافة ، زجاج النافذة صقيل ونظيف ، وربما تنفر من بعض الاشخاص الذين واضح ، ولكن محمد الحمد كان من الاشخاص الذين ترتاح اليهم عندما يطالعك وجهه في اي وقت . له مكان بين كل الحلقات ، وكرسي عند كل منضدة ، مجلسه لا يخلو من الطالبات الجميلات .. الانيقات ،علاقته معهن عفوية ، يتحدث مع اية واحدة منهن ، يجد دائما الحديث المتلىء المناسب ، ترى من يتحدث معه يضحك .. او يبتسم ، ويجيب ، ويحرك يديه . ويستغرق في الانصات لما يقوله محمد الحمد .

ولكن ؟ كيف دخل راسي هذه اللحظات ! هل هو الشوق المختبىء ظهر فجأة .. ام هو نوع من الندم .. ربما .. فقد سمعت انه فقد اباه . ارسلت اليه اعتذرعن حضور الفاتحة لتعذر سفري . اجابني باقتضاب غير مريح . شعرت بالانقباض وقتها ، ولكني عزوت المسألة الى تأثير الوفاة شعرت ان هذا لا يكفي كتبرير .. ولم احاول ان افكر اكثر .. فضلت ان اعود الى الذاكرة .. والتقي به ..

يجتمع الرفاق الاربعة تحت وهج الشمس .. والمصور يقف قريبا منهم ، ولكنه لا يظهر في الصورة،بل

يقترب منهم اكثر .. يوجه التة نحو وجه احدهم . ثم يقترب من الوجوه الاخرى بالطريقة نفسها ، وتلتصق عيناي بالصور الاربعة في اعلى الصفحة . كانت واضحة وناجحة .. المصور ماهر .. القسمات نظيفة .. دقيقة لاتحمل من غبار المعارك شيئا ، احد الاربعة تحدث بانفعال عن الحب الذي وجده كامنا في اعماقهم نحو الارض المحررة، يؤكد انهم تعرفواالى جميع التضاريس والمخابيء والانحناءات ، عرفوا اين تكون الارض هشة ، واين تكثر الاعشاب البرية ، وماهي انواع الزهور فيها ، وقال اخر انه شعر بان الارض جزء منهم او انهم جزء منها ، شعروا فوقها بالامان . تحركوا بحرية ، اقتنصوا افراد العدو كما يقتنص جامع الفراشات حشراته ، وقال الثالث انهم شعروا بالحزن عندما انتهت واجباتهم في المنطقة بعد ان تم تطهيرها من فلول العدو . انتقلت عيناي الى الصور له تكن ثمة اسماء تحتها ، وجوه فنية ، الاول دقيق القسمات واسع الجبهة ، بينما كانت جبهة الثاني ملبده بعضلات شعركثيف انتشر كزرعوفير فوق ارض خصبة. كانت العينان في الوجه الثالث ضاحكتين يشهقان بالالق. والرابع ، ملامحه اليفة تطفو عليها ابتسامة هادئة .. شاربان ممددان بعناية .. وشعر مصفف ، لاشك انه استعد امام المصور ، انه يبتسم لي .. ارتعشت وانا احاول ان اردله الابتسامة، شعرت بعيني تضيقان ونظرتي تتركز.. تململت القسمات ، تراقصت . انتزعت نفسها من الورق وسال الدم في العروق عارما .. انه محمد الحمد .. وعجبت لذلك الامتلاء الذي اكتظت به تلك المساحة الزمنية والواسعة ، وما بين الصورة في الرأس ، والصورة فوق الورق . امتد الزمن مليئا .. مزدحما بالاف الصور .. والاضواء .. تأملت الوجه المبتسم تمنيت ان اكون معه . انهم هناك يعرفون الان ما اعرف عنه .. يعرفون اسراره المفضوحة ، وعلاقاته الواسعة.. لابدانهم يعرفون الان اسماء الطالبات اللائي احببن ، ربما يعرفون اسمي ويتداولونه ، يحفظون القصائد التي نظمها .. لابدانهم اتفقوا على اقامة حفلات سمر بعد عودتهم ، وتبادلوا تسجيل ارقام هواتفهم ، ورسموا مشاريع آتية .

ابتسمت وانا اتخيل محمد الحمد يتخلى عن ادواته العديدة وحقيبته السوداء واربطة عنقه . ربما يترك ذقنه دون حلاقة لايام عديدة، وقد يشكو ذلك لرفاقه.. بينما يحك ذقنه الخشن براحة يده .. انا متأكد انهم يضحكون ويخبرونه انه أجمل عندما يترك ذقنه دون حلاقة ، ويحاولون مساعدته .. او ترتيب مكائد صغيرة له ، شعرت بالحسرة .. تمنيت ان اكون معهم . فهم يعرفون الان اشياء لا اعرفها .. لم اشاهد محمد الحمد وهو يقاتل .. لم ارقب الانفعالات على قسماته وهو يتحرك بخفة وسط ضجيج الرصاص .. وحقول القذائف . وهبات النار .. شعرت بسخونة الغربة .. وسمعت أصواتا ضاجة تدور في مكان ما ، لم تكن الجريدة في مكانها ، بل كان ثمة ملصق ملون كبير يغطي الجدار الجانبي للغرفة .. وكانت الدبابات والدروع المتقدمة تترك اثارا عميقة من التربة تحتها .. اخاديد مشقوقة ،مرسومة بقوة على الارض .. ثمة خط عرضي يمتد بين طرفي الملصق يفصل ما بين السماء والارض .. الرجال في اماكنهم . الابتسامات تزدهر .. والريح تزمجر بخيلاء وانتشاء . شخص ما يقف عند باب الغرفة ، نظرت نحوه بلا مبالاة .. ولكن ابتسامته اليفة .. وصوته يملأ الغرفة .

ـ مساء الخير ..

قفزت من مقعدي .. فانتفضت الجريدة كأنها حيوان مرقط ، قفزت الارائك وتراقصت الاقداح والملاعق .. انزلق المعطف القديم من على حافة الكرسي وتكوم على الارض . ضاع صوتي ، بحثت عنه .. وجدت الصورة تكبر في ذهني ، تسد علي كل المنافذ ، وتختفي المرئيات باللون الاخضر . واكوام الشوك القائم .. الريح تقتحم الغرفة وصوته يصلني اعمق مما الفته .. ووجهه اكثر هدوءا .. مازالت الدبابات تشق طريقها وصريف عجلاتها يصم الاذان ، جسده اطول واكثر نحافة .. لم أصدق .. ووسط هياج المشاعر بقيت واقفا . مترددا .. ربما يكون جسد الرجل الماثل امامي مايزال هناك .. يقاتل في الجبهة .

١٩٨٠/١٢/٣٠

هذا وطن للعشق يا بشرى

□ ابراهيم زيدان الربيعي

ـ ١ ـ

هذا وطن للعشق ،
تعالي يا بشرى
لنبارك أفواجا
تدخـلـه
لا تعرف ..
غير الحب ،
سوى صبوتها
وبــلاد ،
تبني أعشاشا
وتشق نهرا ،
نحو طريق الشمس
لم يألف غير حصى ومياه

ـ ٢ ـ

هذا وطن للعشق ،
فمن يأتيــه ،
سوانا ..
يفتح نافذة
لطيوز الجنة
يرضى بالخبز وبالمـاء
ويؤسس ..
في الارض مدارا ،
لا ينزف ..
الا للأهل دماه ؟

ـ ٣ ـ

هذا وطن للعشق ،
بهي ..
مثل طفولتنـا
ونقي ..
مثل مياه الله

ـ ٤ ـ

الحب طيور
تنشر أجنحة
وتسافر نحو غمام ،
حين يهيم ،
يعانق أرضا ،
يعطيها ما وسعت
في الخير يـداه

ـ ٥ ـ

هذا الكارون
هذا الكرخة
وبهمشير هنا
يا بشرى
يدري ان الاحفاد
عبروا
ما غنوا الا بالضاد
وبعزم الاجداد
قــالوا
عدنـا
بتراب وميـاه .



الادب واللغة

وليم امبسون

□ ستاين هوم اولسن

□ ترجمة وتقديم : صبار سعدون سلطان

يقول الاستاذ اولسن في المقدمة لكتابه الموسوم « تركيب الفهم الادبي » : « الادب قيمة حضارية مقبولة . ونتيجة لذلك لم يهتم الناس فقط بالادب نفسه وما يمكن ان يقدمه ، بل اهتم الفلاسفة والبلغاء ونقاد الادب في كل العصور في « كيفية » تفكير القارىء « حول » الادب و « الماذا » يعطيه هذه القيمة العالية. وبرزت الشروحات عن هذه « الكيفية » و « السببية » على شكل نظريات لتكون فرعا مستقلا من علم الجمال ، يسمى النظرية الادبية. اذ حينما يتناول القارىء اي عمل ادبي يحاول قدر الامكان ان يفهمه ويقيمه . ولقد أكد دوما المعنيون بالادب بان جزء اعلى الاقل من احكام القارىء حول العمل ، بشرط ان يقرأه على شكل عمل ادبي ، سوف ينصب على خصائصه الجمالية . وحاول منظرو الادب استنباط « مبادىء او « عناصر » لهذه الاحكام المناسبة من الناحية الجمالية . اي انهم حاولوا التوصل الى « تشريح » للنقد او الفهم الادبي » .



هنري ملر

وبالتدريج اكتسبت هذه « المبادىء » أو « العناصر » صيغة علمية دقيقة تخضع لقوانين ثابتة ومحدده ، اذ لاشك ان التطورات التقنية والعلمية في شتى مجالات الحياة التي تعتبر السمة المميزة للقرن الحالي ، تركت أصداءها على مجمل الانشطة الفكرية واتجاهاتها ومن بينها الادب ، حيث ظهرت في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن ولاول مرة دراسات نظرية في النقد الادبي بالاستناد الى معطيات علم النفس وعلم اللغة والانثروبولوجيا . وكانت الافكار الرائدة التي طرحها البروفسور أ. ريتشاردز في كتابه المعروف «مبادىء النقد الادبي » و « معنى المعنى » بداية مرحلة جديدة في النقد تترك جانبا الاعتبارات التي تقع خارج النص مثل غرض المؤلف أو فائدته بالنسبة للقارىء أو انطباعات الناقد الشخصية من جراء اعجابه بعمل ادبي معين ، وتسير وفق معايير مدروسة وثابتة . ولقد اسهم عدد من النقاد المعاصرين في تطوير ما بدأ به ريتشاردز ، امثال **وليم امبسن وكليانث بروكس وومسات** واخيرا **ويليك** بالاشتراك مع **وارن** في كتابهما « نظرية الادب » ، وذلك بالاعتماد في دراسة النص الادبي بالدرجة الاولى على شكله وعناصره اللغوية والجمالية . ويعتبر البروفسور وليم امبسن احد النقاد الاوائل الذين ساعدوا على بلورة نظرية الدلالة أو المعنى وصياغة مبادئها والتي وضعها في حيز التطبيق دعاة نظرية « النقد الجديد » في الولايات المتحدة وبريطانيا .

يرفض امبسن النقد الذي يعتمد على الاسس البيوغرافية في تقييم النص ويركز على النص ذاته ، اي معرفة ظلال الكلمات والفروقات الدقيقة بينها واستعمالاتها المختلفة في كل عصر وما يترتب عليها من معان وايحاءات جديدة . ان هذا المنهج بتركيزه على الكلمات ودلالاتها يختلف كليا عن التيار النقدي الذي يتزعمه كل من اليوت وليفز وونترز والذي يشدد على المسائل الاخلاقية والدينية أو الفلسفية والاهمية التي



رونالد بارذس

يحملها النص الادبي للقارىء ، وبنفس الوقت لا يهتم بالصيغ العلمية في النقد ، اذ يوجد مجال كبير لذوق الناقد وحدسه وربما تحيزه (كما نجد عند ليفز ، على سبيل المثال) . ومن هذا المنطلق ندرك سبب امتعاض اليوت من هذا المنهج العلمي في النقد والذي يسميه **« مدرسة عاصر الليمون »** لتجاهله كل العوامل الاخرى خارج النص .

وكان هذا النقد الدلالي بداية لعدد غير قليل من المؤلفات والبحوث التي تسعى جميعا الى توكيد الراي القائل بأن النص المكتوب هو الاول والاخير في التقييم النهائي والحكم على ايجابياته او نقاط ضعفه ، أي ظهور « النقد الجديد » في الخمسينات والذي نجح الى حد كبير عند تطبيقه في مجال الشعر مثل دراسات بروكس الشعرية « المزهرية الجيدة المزخرفة » وكتاب ومسات وبيردزلي « الايقونة اللفظية » وغيرها من المؤلفات التي تسير على هذا المنوال . والشيء المهم بالنسبة للنقاد الجدد هو الامكانية الدلالية والايحائية للكلمة ومدى قدرتها على اغناء العمل الادبي بمضامين جديدة ، فان العمل الادبي نفسه وحدة متماسكة وقائمة بذاتها ولها قوانين وأحكام خاصة بها . وبكلمة أخرى ، يركز النقد الجديد على مبدأ الموضوعية وضرورة فصل العمل الادبي عن مؤلفه .

والموضوع الآخر الذي يتطرق اليه الاستاذ اولسن يتناول ايضاح معالم آخر مدرسة حديثة ظهرت في النقد، وهي « البنيوية » الفرنسية التي بدأت في الستينات وماتزال في أوج قوتها . ويعتبر **رونالد بارذس** الذي توفي في اذار الماضي أول من ارسى دعائمها بالاضافة الى جهود كل من **ليفي ستراوس وجاكس لاكان وميخائيل فوكولت.** تشترك البنيوية مع نظرية الدلالة أو « النقد الجديد » في انها تعتمد على علم اللغة وتراكيب الكلمات والجمل ، حيث يعرفها بارذس بقوله **« اعتقد ان اسم البنيوية يجب ان يخصص في الوقت الحاضر لحركة منهجية ترتبط بشكل مباشر بعلم اللغة »** ، لكنها تتجنب راي النقاد الجدد الذي يعتبر النص شيئا مستقلا .

والبنيوية باعتبارها مجال مكرس لدراسة الادب من زاوية علمية محضه ، ترتكز على الفرضية القائلة بأن كل الانشطة التي يمارسها الانسان يمكن ان تقع تحت علم واحد ، وهو علم الرموز ، اذ ان كل شيء في عالم الانسان، حسب ما يعتقد بارذس ، يمكن ان يكون اشارة او رمزا. ويضيف بأن الانسان يعيش بالاعتماد كليا على مجموعة من الاشارات ترتبط معا لتكون انماطا تسمى السياسة او الدين أو الاقتصاد السياسي أو الادب ... الخ ، وكلها

تعتمد في نهاية المطاف على اللغة ، نظام الاشارة الاساس.

ويتحدث **جوناثن كلير** في كتابه « **المبادىء البنيوية** » عن منهج « البنيوية » : « ان نموذج الدراسة الادبية التي تساعدنا البنيوية في التوصل اليه ليس تفسيريا بالدرجة الاولى ، اذ انها لا تقدم لنا طريقة نستطيع عند تطبيقها على الاعمال الادبية ، التوصل الى معان جديدة أو لم يسبق معرفتها من قبل . وبدلا من ان تكون نقدا يكتشف او يخصص معان معينة ، فانها تعطي مجموعة من القوانين والانظمة التيتهدف الى تعريف شروط واصول المعنى . وباعطاءها معنى جديدا لعملية القراءة نفسها ، تنتقل البنيوية الى محاولة ادراك سبل التوصل الى معنى معين من النصوص وماهية العمليات التفسيرية التي يقوم عليها الادب نفسه ، كمؤسسة قائمة بذاتها ، تماما مثلما يكتسب المتكلم بلغة معينة نظاما معقدا للقواعد يساعده على قراءة سلسلة من الاصوات او الحروف على شكل جملة ذات معنى ، يكون قارىء الادب ايضا قد اكتسب ومن خلال تعامله مع الاعمال الادبية سيطرة ضمنية على التقاليد الرمزية المختلفة التي تساعده على قراءة سلسلة من الجمل على شكل قصائد او روايات ذات شكل معين ومعنى . لذا فان دراسة الادب ، وبدلا من قراءة ومناقشة الاعمال كل على حدة ، تصبح محاولة لفهم التقاليد التي تجعل الادب أمرا ممكنا » .

ومقالة الاستاذ اولسن ، المحاضر في جامعة كمبردج تهدف الى تعريف القارىء بالنظريات الحديثة في النقد والتي تتناول النص الادبي على أساس لغوي صرف ، وتحاول تسليط الضوء على كل من نظرية الدلالة والبنيوية ومآخذ كل منهما .

النظرية الدلالية :

ترتكز نظرية الدلالة في الادب على التمييز بين ما تعنيه الكلمة أو الجملة وما توحي به ، اذ حين يقول غلو سيستر (في مسرحية « الملك لير » ، الفصل الثالث ، المشهد الرابع) للملك لير : « لقد أصبح لحمنا ودمنا ، ياسيدي ، فاسدا جدا بحيث أخذ يكره ما أنجبه » ، فانه يعني حرفيا «ان بعضا من ابنائه وأبناء لير يكرهونهما» بيد ان الجملة توحي أو تشير ضمنا الى معنى آخر « لقد أصبحنا على درجة من التفسخ بحيث أخذنا نكره العملية الجنسية التي جئنا للوجود عن طريقها » . فالجملة يمكن ان تشير الى هذا المعنى الاخير نظرا لانها عرضة لهذا التفسير في ظل ظروف معينة ، ومع ان السياق المباشر يتطلب المعنى الاول ، فان هناك شبكة من تعابير التقزز الجنسي في « الملك لير » والتي تجعل المعنى الثاني مناسبا أيضا .

وثمة علاقة معقدة بين المعنى والايحاء يمكن توضيحها بواسطة مثال بسيط . في كتابه بعنوان « بناء الكلمات المعقدة » يحلل وليم امبسن الكلمة « أحمق » كما تستخدم في مسرحيات العصر الاليزابيثي وبالذات في مسرحيات شكسبير . ويعطي أربع معان لهذه الكلمة :

١ ـ شخص : أ ـ غبي

ب ـ ساذج

ج ـ يفتقر الى « الادراك السليم »

ويضيف لهذا المعنى الاول قائمة من الدلالات (والتي تعتبر نتيجة لما يوحي به استخدام الكلمة مع هذا المعنى) :

١/١ موضع سخرية

٢/١ وقح

٣/١ بريء ، غر

٤/١ سخيف

٥/١ مغفل

٦/١ تحظى بالحب والشفقة لكونه ضعيف

وتتضمن المعاني الثلاثة الاخيرة :

٢ ـ مهرج محترف

٣ ـ وغد

٤ ـ شخص بليد أو ضعيف العقل

وكلما تستخدم كلمة « أحمق » يتطلب السياق أحد المعاني الاربعة ، لكن في نفس الوقت توحي بمجموعة الافكار المرتبطة بالكلمة ، أي المعاني الاخرى بالاضافة الى الدلالات . ويستبعد النص بعض هذه الدلالات ، بيد ان البقية تناسب النص وبالتالي تغني المعنى الرئيس المطلوب ويجب الابقاء على تلك الدلالات فقط التي تناسب السياق النهائي . وتكون وظيفة الناقد هي في تحديد أي من هذه الدلالات تناسب السياق النهائي :

« لكن الفكر عبد للحياة ، والحياة احمق بيد الزمن، والزمن ، الذي يلقي نظره على العالم كله ، يجب ان يتوقف .

آه ، بوسعي ان أتنبأ ،

لكن يد الموت الخشنة والباردة

تمتد على لساني . »

(« هنري الاول » ، الفصل الرابع ، المشهد الرابع)

« يقصد هوسبتور بالدرجة الاولى ان الحياة عرضة لخداع الزمن ، نظرا لان امكاناتنا الكبيرة ظاهريا تنتهي جميعا في الموت ، غير ان هذا قد يكون مصدرا للسلوى اذ ان النهاية ذاتها ستحدث حتى ولو لم يهزم . فالزمن يجعل الحياة تبدو مضحكة : اننا مهرجون لان

ادعاءاتنا تشكل مثل هذا التباين مع نهايتنا . ومع ذلك ، فاذا كان الزمن يجعلنا اشبه بمهرجين ، فنحن بدورنا نسخر منه : نحن ننتقده ونعرف على نحو أفضل . اذ يوجد هنا مجال للتنبؤ ، فهو يموت وما برح يهزأ من عائلة لانكستر » .

بهذه الفقرة يوضح امبسن الطريقة التي تعمل بها كلمة « احمق » ، ويبين لا المعنى الوحيد الذي يحتاجه النص المباشر وحسب ، بل وكذلك تلك المعاني التي توحي بها الكلمة والتي تناسب السياق الاشمل للمسرحية حيث يترك جانبا تلك الدلالات في الكلمة التي لا يمكن الاستفادة منها .

تشدد النظرية الدلالية على التركيز او التكثيف الدلالي في اللغة ، باعتبارها الصفة المميزة للادب . في الاستعمال الاعتيادي تكون اللغة شفافة وتستخدم لغرض محدد يوجه اهتمام المتلقي اليه من خلال اللغة ، لكن في الادب تحقق اللغة درجة من الايهام او المتانة حسب ثرائها من ناحية الدلالات . في الادب تجلب اللغة اهتمامنا اليها وليس لشيء آخر وراءها ، وبذلك يصبح النص شيئا قائما بذاته ، بدلا من ان يكون مجرد عبارة :

« ان اي مؤلف لفظي وعن طريق الاهمية التي يحملها ، يتخذ صورة اشبه بتمثال حجري او مزهرية خزفية . اذ من خلال معناها او معانيها تكون القصيدة كذلك ، حيث لها متانة ايقونية . وعلى هذا الاساس تكون القصيدة ذات صفات متناقضة اذ عن طريق الاهمية الزائدة التي تضفى عليها والاسراف في اللفظية ، تصبح شاذة بين التعابير اللفظية الاخرى . فالقصيدة لا تحمل معنى معين او محدد بشكل مطلق ، بل شمولية المعنى الذي تطرحه فعلا » (وليم امبسن « بناء الكلمات المعقدة ») .

باختصار يمكن تعريف الادب على انه **« كلام ذو معنى ضمني مهم »** ، ويطلق على هذا اسم التعريف الدلالي للادب ويحدد الخصائص الجمالية للعمل عن طريق نوعية لغته . ومع هذا ، فان الكثافة الدلالية ليست شرطا كافيا أو ضروريا لشيء يعتبر عملا ادبيا . لنقرأ الجملة التالية :

« كان روبرت كوهن ذات يوم بطل مدينة برنستون في الملاكمة بالوزن المتوسط . لا تتصور اني متأثر كثيرا بذلك كلقب في الملاكمة بل لانه يعني كثيرا لكوهن » .

تشكل هذه الجملة المستهل لرواية « وتشرق الشمس ايضا » لارنست همنغواي ، وتعتبر نموذجا لجمل عديدة من انماط ادبية واسعة الانتشار . ولا تظهر مثل هذه الجمل اية كثافة معنوية معينة ، او تناقض او تعبير سافر أو غموض او اي شيء يريد المرء ان يسميها به : على اية حال ، ليست بنفس الدرجة التي يظهرها الشعر . ففي عدد غير قليل من الاعمال الادبية تكون الكثافة الدلالية طفيفة او معدومة وعليه لا يمكن اعتبارها شرطا أساسيا للعمل الادبي .

ولا يمكن اعتبارها شرطا كافيا ايضا . فاذا ما عدنا الى الجملة التي قالها غلوستر الى الملك لير « لقد أصبح لحمنا ودمنا ، ياسيدي ، فاسدا بحيث اخذ يكره ما انجبه » لمعرفة ما هو المعنى الرئيس لهذه الجملة وما هي الدلالات الصحيحة ، يتعين على المرء ان يعرف كل من سياقها المباشر وسياقها الاكبر ، اي المسرحية برمتها . صحيح ان الجملة بحد ذاتها تحمل عدة معان او ربما انها غامضة ، لكن معظم الجمل المستخدمة في الكلام الاعتيادي هي على هذه الشاكلة اذا ما عزلت من سياقها، ويمكن قياس افضلية التعبير الملتبس فقط بالقياس لغرض معين . في الكلام الاعتيادي وانواع عديدة من الحديث يكون الغرض من ازالة اللبس من خلال السياق ويميل المرء الى تجاهله اذا لم يؤد الى سوء الفهم . أما في الادب فيستخدم التعبير الملتبس في كثير من الاحيان من أجل اغناء المعنى وفق الطريقة التي ترتأيها النظرية الدلالية . واحد التقاليد في الادب هو وجوب عدم تجاهل التعبير الملتبس ، بل لفت الانتباه له . ومع ذلك ، عندما تكون هناك جملة معينة او قطعة ادبية محملة بكثافة دلالية ، يعتبر ذلك مجرد زخرفة ادبية او في أسوأ الاحوال مصدر ازعاج ، حتى توضع تلك القطعة ضمن عمل ادبي يستطيع ان يهيىء السياق الذي على ضوئه يمكن قياس معاني القطعة المناسبة . ولهذا تكون للكثافة الدلالية وظيفةفقط ضمن سياق معين ، اذ لا يمكنها بحد ذاتها ان تحول قطعة الى عمل ادبي او تضمن أنها جزء من عمل ادبي .

ان الحاجة لتوسيع التعريف الدلالي الصرف للادب ليغطي استعمالات اللغة التي لا تكون كثيفة بدلالاتها (حيث تكون الوظيفة الرئيسة لها هي تقديم أوصاف مباشرة لاحداث وشخوص واشياء خيالية وربط هذه في طريقة « مهمة ») تحققت طبعا بفضل جهود دعاة النظرية الدلالية . اذ اشار بيردزلي الى ان العمل الادبي يخلق عالما حيث تظهر فيه الاحداث والشخوص والاشياء ترابطا متعددا مع بعضها البعض . ويشدد كليانث بروكس على « ان علاقة كل فقرة بالسياق الكلي شيء جوهري » . ومع ذلك فان النظرية الدلالية بقيت نظرية « تكوين » بدلا من ان تكون نظرية « تركيب » . لقد قيل الكثير عن المتانة الدلالية للغة الادبية ، لكن ما قيل حول « وحدة » العمل بالنسبة للعناصر الاخرى غير اللغة ، بقي غامضا ومجازيا :

« ان التركيب الاساسي للقصيدة (كما نميزه عن التركيب العقلاني او المنطقي لـ « التعبير » الذي تقتبس تركيب القصيدة منه بعد اعطائه صفة التجريد) يشبه تركيبالفن المعماري او الرسم : انه نمط من النبر . أو ، اذا اقتربنا اكثر من دراسة الشعر بدراسة الفنـــون الزمنية ، فان تركيب القصيدة يشبه بناء فن الباليه أو المؤلف الموسيقي ، انه نمط من القـــرارات والاوزان والنغمات التوافقية ، تنمو من خلال نظام زمني » (كليانث بروكس « المزهرية الجيدة الزخرفة ») .

كذلك اشار بيردزلي الى انه بالامكان اعطاء الاحداث والشخوص والاشياء الموصوفة في العمل الادبي ترابطا متعددا فقط عن طريق استخدام « المستويات الثانوية للمعنى ». ولهـــذا فان التعريف الدلالي للادب واف بالغرض بعد ذلك . على اية حال ، لاشك ان هذا الرأي خاطيء نظرا لان هناكعدة امثلة واضحة لاتكون فيها حاجة للكثافة اللغوية من اجل اقامة الترابط المتعدد بين الاحداث والشخوص ... الخ . لندرس الاستعمال القياســي للشخوص والحبك او الاحداث المتماثلة او المتباينة في الاعما لالادبية . اذ يستطيع المؤلف ان يستفيد من الكثافة الدلالية في خلق مثل تلك المواقف المتماثلة ، لكنه ليس بالضرورة مجبرا على ذلك . فعلى سبيل المثال يتمركز تركيب رواية جوزيف كونراد « لورد جيم » حول موقفين متشابهين ، لكن مع فرق بينهما . في بداية الكتاب يرحل جيم عن بيته متجها شطر البحر ويحظى بثقة زملائـــه حينما تحدث الازمة على متن سفينة « باتنا » وبالتالي يتصرف بصورة عفوية : اي يكشف عمله عن جبن . ويحمل الموقف الثاني صفة الازمة ، اذ انه مرة اخرى اصبح مركز ثقة الاخرين ، وعندما تحدث الازمة يتصرف بترو وجراة ولو يؤدي ذلك الى نتائج وخيمة ــ كذلك يختلف الاطار الاخلاقي في الموقفين : في الموقف الاول كان كل واحد يأمل ويتوقع ان جيم سيذهب بعيدا ليتسنى تلافي المشكلة بالشكل اللائق : لذا فان اصراره على مواجهة النتائج يعتبر عملا اخرق واجراميا تقريبا . وفي الموقف الثاني تتحدد نتائج الفشل بجلاء : انها الموت . ان تقبل جيم مسؤوليته عن الفشل شيء يحظى بالتقدير . ويمكن ادراك وايضاح الشبه والاختلاف بين هذين الموقفين دون الاشارة الى اللغة التي توصف بها . ان التعقيد المطروح هنا ليس تعقيدا لغويا . وبطبيعة الحال نظرا لان العمل الادبي نص ورواية ، نجد هنا فقط أوصافا وليس احداثا حقيقية لكن الاوصاف تستطيع ان تحقق وظيفة فنية ، لا لكونها كثيفة بدلالاتها وحسب ، بل لكونها كذلك أوصافا بسيطة وشفافة للاحداث والشخوص والاشياء ... الخ.

تصف النظرية الدلالية جوانب معينة من استعمال اللغة والتي تعتبر نموذجية بالنسبة للادب ولو انها لا تشكل شرطا ضروريا أو كافيا للعمل الادبي : بيد ان هذه النظرية تتغاضى عن المسألة المهمة حول طبيعـــة السياق الذي يجب ان تدخل به اللغة لتصبح فاعلة كلغة شعرية ، اذ يجب اعطاء اهتمام اكثر للتركيب الذي يؤلف كلا من اللغة المكثفة دلاليا والاعتيادية باعتبارها لغـــة شعرية . ان اية نظرية عامة للادب يجب ان تحـــاول توضيح دور المصطلحات النقدية التقليدية مثل الشخصية والمكان والزمان والحبكة ... الخ ، بالاضافة الى وظيفة النوع الدلالي والبلاغي للمصطلحات النقدية .

وهذه النظرة للعمل الادبي باعتباره جزء من الكلام مركزا من ناحية الدلالة (اي انه يحمل دلالات او معان ضمنية مهمة) تلتقي مع الصورة المجازية للعمل الادبي على انه شيء مثل « مزهرية خزفية » أو « مزهرية جيدة الزخرفة » او « ايقونة لفظية » . وفي ذات الوقت يصر دعاة هذا الراي على الطبيعة الموضوعية للعمل الادبي ، اي اعتباره موضوعا مستقلا كليا ، ويسمح فقط بدخول اولئك الذين يتجشمون عناء دراسته ، ويكون التشبيه بين العمل الادبي والمزهرية الخزفية معقولا طالما يستطيع المرء أن يتقبل الكثافة الدلالية كصفة مميزة للاعمـــال الادبية بدلا من مجرد تقليد تابع لغرض فني محدد بصورة مستقلة . وهناك مجال لان تعطى به مثل هذه الخصائص اللغوية كالمعنى الثانوي لشخص يتكلم اللغة ، ومـــن الطبيعي الافتراض بأنه بالامكان ايضاح مثل هـــذه الخصائص للناس الذين لا يلاحظونها في الحال .

وعلى اية حال ، تخفق النظريةالدلالية في ان تأخذ بنظر الاعتبار كون القاريء يصدر حكما حول وظيفـــة وافضلية هذا الالتباس : ومع ان هذا يعتمد على النص ، لكنه يعتمد ايضا على اسباب لا يمكن استنباطها من النص لوحده . فالتعبير الملتبس يعتبر سمة لانواع كثيرة من الكتابة . وعندما يلفت احدهم الانتباه الى وجود هـــذا التعبير الملتبس ويمتدحه في الادب ، فان الفرضية مـــن وراء ذلك هي ان لهذا التعبير وظيفة يؤديها في هذا النوع من الكتابة . وفي سياقات اخرى قد يتجاهلها القـــاريء او يرفضها . اذ يعتبر القاريء في النهاية احكم فيما اذا كان للتعبير الملتبس وظيفة في سياق معين . اذ يتعـــين عليه ان يشخص وجوده وكذلك ان يحدد اي من المعانـــي الضمنية يلعب دورا في النص . وبغية تحقيق هذا القرار

يتعين عليه ان يكون على علم ليس بتقاليد اللغة وحسب ، بل وكذلك بما هو مناسب منها ايضا حسب ما يقتضيه الغرض المحدد للنص . لذا من المناسب اعطاء معنى اضافي لـ « التقزز الجنسي » في أسطر غلوستر الموجهة للملك لير (١) نظرا لانه بالامكان تفسير الاسطر على هذا النحـــو . (٢) نظرا لان المعنى المضاف متوافق ومعزز من بقيـــة المسرحية . ان احد التقاليد المتعارف عليها في الادب هو الاعتماد على الالتباس بهذه الطريقة ، والقراء يحســـنون

صنعا في بحثهم عنه ، لكن مدى العبارات الملتبسة التي يكون لديهم الاستعداد لادراكها لا يعطى في النص فقط حيث يتم اختيارها لهم لاغراض محددة .

عندما يواجه القارىء عملا ادبيا ، يدرك ان احكاما معينة تناسب هـذا النص لكونه عمـلا ادبيا فهو يحمل معه معرفة مسبقة حول كيفية والى اي عمل ادبي ينتمي النص ، ويدرك احتمال وجود وظيفة معينة للتعبير الملتبس في العمل الادبي ، وبالتالي يحاول ان يقرر اي من المعاني الثانوية للكلمة أو الجملة تناسب النص . وفي كل تعامله مع النص يتبع تقاليد وممارسات كان قـد اكتسبها ولمس فائدتها في تناوله لهذا الصنف من الكتابة. وبالطبع ، صحيح ان العمل الادبي يشكل المادة التي على ضوئها يصدر حكمه ، لكن ما يعطى في العمل ، يعطى فقط للقارىء الذي يبحث عنه ، ولديه الاصناف المعروفة في التعامل مع الاعمال الادبية . وكما تؤكد النظرية الدلالية، ليس كافيا اكتشاف طبقات من المعاني في لغة الشعر المركزة من ناحية الدلالات ، اذ يتعين على المرء ان يعرف ايضا كيفية عمل اللغة في السياق الاكبر الذي تنتمي اليه اذ بدون ممارسات وتقاليد معينة وعلى اساس من التقاليد والممارسات في اللغة ، لا يصل القارىء الى اية نتيجـة بمجرد النظر الى نص معين . اذ فقط اولئك الذيـن يعيشون بين جماعة لديها ممارسات وقواعد في التعامل مع الاعمال الادبية يستطيعون اكتشاف شيء ادبي في نص معين ، وعليه يعتبر اصرار النظرية الدلالية على شكل العمل الادبي الاقرب الى الشيء المادي صحيح جزئيـا . قد لا يكون هناك عنصر اعتباطي في أحكام المرء حـول الاعمال الادبية : لكنها تشمل مفاهيم وممارسات متعارف عليها بالاضافة الى معرفة اللغة . ان اي قارىء بدون هذه المعرفة ، اي بدون ادراك لمفهوم العمل الادبي الحالي في ثقافتنا ، لا يستطيع ان يتعامل مع النص كعمـل ادبي .

النظرية البنيوية :

تركز النظرية الدلالية في الادب اكثر مما هـو ضروري على تكوين العمل لدرجة انها تستبعد بناءه ، في حين ان النظرية البنيوية تشدد على العكس . اذ بالنظر لان العمل الادبي يعتبر احد اصناف الكلام ، يمكن اذن سبر بنائه بنفس النوع من الاساليب التي تنطبق على الاصناف الاخرى من الكلام . بالنسبة للبنيويين ، يكون الشكل النموذجي لمثل هذه الطريقة هو في التحليـل اللغوي للجمل في كلمات ومورفيمات(1) . ويؤكد الراي الذي يطالبون به ، على انه بالنظر لاعتبار الجملة صنفا واحدا من وحدة لغوية ، اذن يكون العمل الادبي صنفا آخر ، اكبر حجما واكثر تعقيدا ليس الا :

« يوجد تركيب الجملة والذي يشكل موضوع علم اللغة بصورة متماثلة في تركيب الاعمال . اذ ليس الكلام مجرد جمع عدة جمل معا ، انه بحد ذاته جملة كبيرة » (رونالد بارذس) .

« في الكلام لا يتعدى دمج الوحدات مسـتوى الجملة ، أما في الادب فتدمج الجمل ايضا كجزء من مقاطع كبرى مترابطة وهذه بدورها تدمج في وحدات ذات ابعاد اكبر وحتى تصل الى العمل كله » (تفيتان تودوروف) .

الجملة وحدة لغوية تتكون من مجموعة منظمة من وحدات لغوية صغرى يجوز اعتبارها كلمات . ويمكن ربط هذه الوحدات الصغرى وفق قواعد معينـة لتكوين جمل . ولكل وحدة لغوية صغرى معنى أو قيمة دلالية تحتفظ بها من سياق لآخر ، وتسهم بها في معنى الجملة التي تدخل عليها . لذا يكون معنى الجملة في وظيفة كل هذه الكلمات التي تتكون منها والعلاقة المتبادلة بينها . وحسب ما يعتقده البنيويون ، ليست الجملة سوى نظام بين عدد محدود من أمثال تلك الوحـدات الصغرى ومجموعة قواعد تفرض تقييدا توافقيا على تلك الوحدات . ويتحدد معنى الوحدة الصغرى بمجمل العلاقات التي تستطيع انتكونهامع الوحدات الاخرى في النظام . ويعني هذا ان وحدة المعنى تتحدد بصفة عضو في النظام فقط من خلال بقاء معناها في ذلك النـظام مفهوم . .

وكلا الكلمتين « مؤشر » Signifier و « المشار اليه » Signfied جانبان لكلمة « اشارة » Sign التي يمكن فصلها لاغراض نظرية ، غير انها في الواقع كل متماسك مثل وجهي صفحة الورق . ان المؤشر « ليس سوى كل مترابط ولا يمكن فصل تعريفه عن تعريف المشار اليه » (رونالد بارذس) .

واذا كان بالامكان ان يظهر العمل الادبي تماثلا مـع الجملة ، يكون بمقدورنا ان نعتبره ايضا تسلسلا هرميا من وحدات دلالية يصبح معناها وظيفة تناط بالوحدات الدلالية في عمل ادبي وفق قواعد معينة ، لذا تقتصر مهمة النظرية الادبية على ملاحظة التطبيقات الادبية ومن ثم صياغةهذه القواعد .

ان احدى الصعوبات المربكة التي تثيرها الاستعارة البنيوية باعتبار العمل الادبي « جملة كبيرة » ، تكمن في غموضها . لاشك هناك مجال يلمس منه المرء تراكيبـا متكررة معينة في الادب ، وطالما هذا كل ما يهدف المنهج البنيوي الى لفت الانظار له ، لا يمكن ان تثار ايةاعتراضات ضده . ويوجد مصطلح نقدي يمين اصنافا محـدودة تتناول كلا من لغة العمل و « عالم » هذا العمـل . ولاغراض معينة يتحدث المرء حتى عن « معنى » عمل ما ويتتبع العناصر من عمل لاخر لكي يكتشف مقدار اختلاف

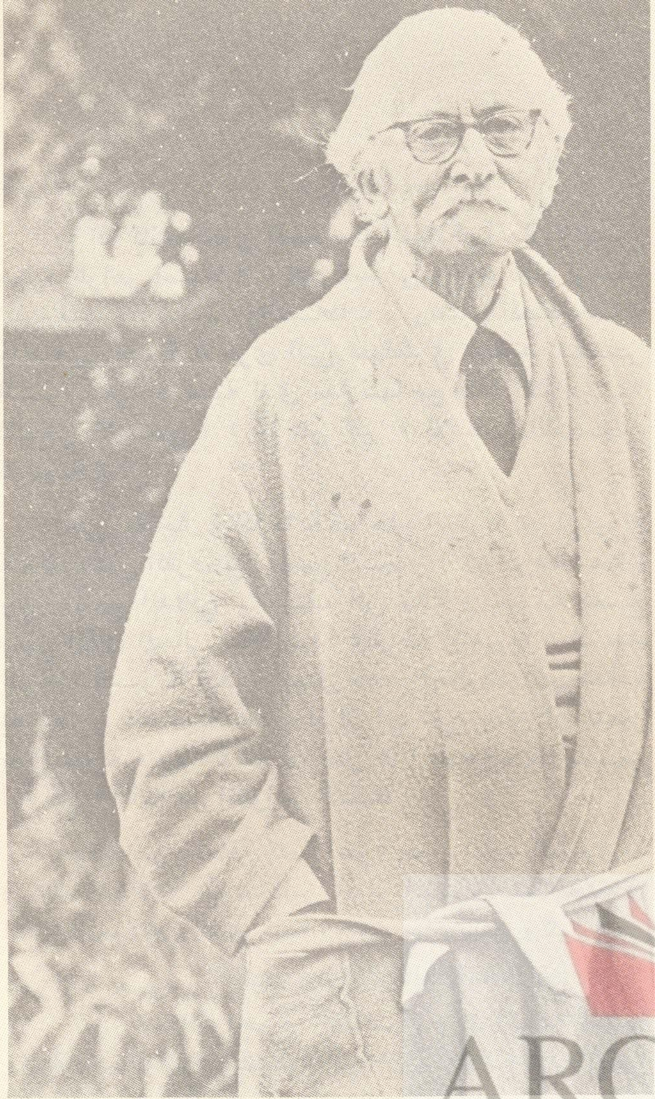
المؤلفين في استعمال « الاسلوب الادبي » بالاضافة الى ذلك هناك صيغ منظمة وثابتة في التطبيقات الادبية التي بالامكان دراستها وصياغتها في قواعد مجردة . بيد ان هذا راي قديم جدا قدم كتاب ارسطوطاليس « مبادىء الشعر » ولا حاجة لاسم جديد لان تلفت الانتباه له ، اي « البنيوية » .

ان النتيجة السيئة لغموض الاستعارة البنيوية هي انها تسمح للمنظر لان يسمي معظم النقد الاعتيادي والادبي « بنيوي » ، وفي ذات الوقت تعطي وصفا نظريا للراي البنيوي الذي يستخدم تعاريف ومفاهيم لغوية دقيقة . وعلى هذا النحو يتوصل الى نموذج محدد واذا ما اعتبرناه نموذجا للتطبيق الادبي يظهر على انه بالغ الضيق بحيث عند تطبيقه لا يعطي اي شيء يمكن اعتباره نقدا جديرا بالاهتمام . ويمكن الاجابة دوما على اي تحد للراي البنيوي بالاشارة الى الافتراض المعروف حول وجود تراكيب في الادب ويمكن الابقاء على ظهور الاهتمام النظري من خلال التنويه بأن النموذج النظري الدقيق ينطوي على هذه التراكيب . وهنا يؤخذ التشبيه بين الجملة والعمل الادبي محمل الجد وتبذل محاولة لبيان عدم ملاءمتها كأساس لنظرية في الادب . واذا كان هناك اعتراض بأن هذا ليس ما تقوله البنيوية في واقع الحال ، يجب توكيد الراي القائل بأن صورة ضعيفة من هذه النظرية من غير المحتمل ان تكون بنيوية ضمن سياق مهم ، اي بمعنى كونها فرعا من علم الرموز الذائع الصيت .

احد الاعتراضات الموجهة ضد الراي الذي يعتبر العمل الادبي وحده « بنيوية » دلالية ، هو ان هذا ببساطة ليس الاسلوب الذي ينظر به القارىء الى العمل او يفهمه. اذ باعتباره فردا ضمن جماعة ذات لغة معينة ، تكون لديه تصورات واضحة ويمكن الركون اليها حول ما اذا كانت الجمل تحمل معان معينة ، وما هي الوحدات اتي تتالف منها الجملة ، حيث يدرك فورا بان الجملة « الرجال يفضلون الشقراوات » تتكون من « الرجال » و « يفضلون » و « الشقراوات » . ويفهم معناها ويستطيع القول انها تعني شيئا مختلفا عن « الشقراوات يفضلن الرجال » و « الرجال يفضلون السمراوات » وكذلك يدرك ان جملة « يفضلون الرجال الشقراوات » قديمة المعنى . ويهتم علم اللغة بتنظيم هذه التصورات بمساعدة مجموعة من الوحدات الصغرى (ليست بالضرورة مطابقة للكلمات ، ولو انها ذات ارتباط وثيق ومنظم بها) وقواعد ربط ، وبذلك يجعل المعرفة اللغوية الفطرية التي يمتلكها المتكلم العادي، امرا واضحا ومنظما. ان الفرد في اي مجتمع تكون فيه مؤسسة الادب حية ـ اي القارىء المتمرس ـ لا يمتلك اية فكرة حول كيفية ترابط الجمل في عمل ادبي معين لتكون « مقاطع مترابطة كبرى » اذ ليس بوسعه ان يلمس التسلسل الهرمي للوحدات الدلالية التي تدخل في عمل ادبي لتجعله « جملة كبيرة ». ولا يوجد في ذهنه شيء عما اذا كان العمل الادبي يحمل معنى أولا ، ولا يتوقع منه ان يعرف ان اي تغيير في معنى العمل الادبي يسببه تغيير في العلاقة بين الوحدات الدلالية المفترضة التي يتالف منها . ولا توجد مقاطع مترابطة كبرى مميزة في عمل ادبي تكافىء العبارات في الجملة . فالعبارة ، مثل الكلمة ، تتكرر في سياقات مختلفة ولها قيمة دلالية ثابتة . اذ ان عبارة « يخيف الصبي »(٢) في جملة « الصدق قد يخيف الصبي » ربما تقع ايضا في عدة جمل مثل « الكلب قد يخيف الصبي » و « لا تدعه يخيف الصبي ! » و « ان سلوكك سوف يخيف الصبي ويزعجني » ... الخ . في العمل الادبي لا يستطيع المرء ان يشير الى مثل هذه الوحدات الدلالية أبعد من مستوى الجملة والتي تحتفظ بشكلها التركيبي (أي شكل هذه الوحدات) بالاضافة الى معناها من عمل لآخر . لكن اذا كانت المقاطع الكبرى التي تتجاوز الجملة لا تملك خصائص مميزة من التكرار والثبات الدلالين ، حينئذ يصل التشابه بين العمل والجملة الى نقطة التلاشي ، اذ لا أحد ينكر وجود نظام وتركيب في تفكيرنا حول الادب ، غير ان التشبيه القائم على الجملة لوحدها يتميز بدرجة عالية جدا من الجمود بحيث لا يمكن ان يؤدي اية خدمة تذكر ، حيث لا يمكن أن نفهم ونتعامل مع العمل الادبي على انه متماثل مع الجملة .

بالامكان ان نوسع رقعة هذا الاعتراض ليكون اعتراضا ضد الموقف البنيوي ككل . وبطبيعة الحال يقر البنيويون بأن عددا من الانظمة التي يطرحونها لتدخل في اطار المناهج البنيوية لا تملك تركيبا محددا : « في علم الرموز قد نصادف انظمة معناها غير واضح أو معروف : من يستطيع التأكد باننا في استبدالنا خبز البيت بالخبز الرقاق أو الطاقية بالقلنسوة ، تستبدل شيئا مشارا اليه بآخر ؟ » (رونالد بارذس) .وعندما يبرز نظام لا يملك الناس حوله معرفة فطرية فانهم يوصون « بالملاحظة بتأن اكثر ، درجة ثبات الطريقة التي تنتج بها تغييرات معينة وحالات تكرار معينة ، مثل عالم اللغة لدى تعاملة مع لغة أجنبية » . واذا كان بوسع عالم اللغة ان يحل الرموز التي تطرحها اللغة الاجنبية ، اذن يستطيع عالم الرموز أن يفسر الرمز الذي يطرحه نظام غير لغوي .

لكن هل يصح هذا التشبيه ؟ اذ يستطيع عالم اللغة الاعتماد على كونه يدرس نظاما معينا من وحدات بنيوية ووجود مبدأ دلالي في اطار الجماعة الناطقة باللغة اتي يدرسها ، يستخدم للتمييز بين الوحدات البنيوية والوحدات الصغرى . قد لا يحظى هذا المبدأ بصياغة واضحة ، الا انه يكشف عن نفسه من خلال أفراد المجتمع في جملة تصورات قوية وموثوقة حول المعنى . وغرض اللغة هو ايصال المعنى ، لذا فان عالم اللغة أو الناطق



باللغة يستطيع ، بل ويجب أن يعتمد ضمنا على كـــون الفروقات البنيوية تنطوي على فروقات في المعنى .

على الناقد البنيوي الذي يواجه نظاما رمزيا مفترضا ان يدرك بان التطبيقات التي يلاحظها تخضع للتحليل وفق مفاهيم بنيويه . ومع هذا ونظرا لان النظام الذي يلاحظه ليس لغة بأي معنى عام ، اذن لا يستطيع أن يتوقع من افراد المجتمع الذين يستخدمون النظام ان يكون لديهم أي ادراك بأن النظام يحتوي على تركيب يمنح أيضا قيمة دلالية الى عناصره . ولا بامكانه ان ينتظر من هؤلاء الافراد أن يكونوا على دراية لا شعورية بخصوص طبيعة أو معنى العناصر البنيوية . ولا تكون لديهم اية فكرة عن كيفية الحكم على اكتمال المعنى أو عدم وجوده أو الترادف ، وغير ذلك . سواء كان موضوع الدراسة يتناول الازياء أو قوائم أسعار الطعام او الادب او السيارات ، فان الفرق بين النظام الذي يدرسه عالم اللغة والنظام الذي يدرسه المختص بالرموز يقوم على اعتبار ان اللغة بالاساس مرتبطة بالمعنى ، في حين تكون لكل الانظمة الاخرى اغراض مختلفة ، اذ انها جميعا تفتقر الى الميزة الوحيدة التي تجعل البحث اللغوي أمرا مشروعا انها لا ترتبط بجماعة من مستخدمي اللغة الذين لديهم تصورات واضحة وموثوقة حول تركيب وحدات النظام ومعاني هذه الوحدات . وعليه فأن اية محاولة لفرض المنهج البنيوي على هذه الظواهر محكوم عليها بالاخفاق او انها تعطي نتائج اعتباطية .

ولا يعني هذا ان ننكر امكانية تفسير الظواهر الاجتماعية وان أي نمط في التفسير يرتكز على فكرة التركيب . على أية حال ، لا يوجد هناك أي سبب للاعتقاد بأن تركيب هذه الظواهر سيناسب نمط الجملة ـ الشكل، أو ان « المعنى » الذي يستطيع ان يعزوه المرء لمثل هذه الظواهر سوف يكون مشابها بأية حال من الاحوال لنمط الجملة ـ المعنى .

وبذلك تحقق النظرية البنيوية في نفس النقطة التي تخفق بها نظرية الدلالة : فالاعتقاد الذي تقوم عليه هاتان النظريتان هو ان نشاطات مؤسساتيه مثل الادب ليست سوى ظواهر يمكن تقديمها بموضوعية ، وبالتالي يمكن دراستها من الخارج . واذا نظرت بأمعان وترو بدرجة كافية لعدد مناسب من الاعمال الادبية ، فان وحدات بنيوية معينة سوف تبدأ بالظهور ، وتستطيع ان تستمر بعملك وتؤلف لغة من الطراز الثاني .

لكن هذا هراء . فالاعمال الادبية تكشف خصائصها فقط لاولئك الذين يعرفون التطبيقات الادبية ولا تكشف الاعمال الادبية أي شيء للمتفرج المحايد ، أي يمكن تحليل الحس اللاشعوري من الداخل فقط . ويتوجب على عالم اللغة ان يتعلم اللغة لكي يتمكن من التوصل الى اكتشافات مهمة من ناحية الدلالة حول تركيبها . وطالما يبـقى في الخارج ويبحث عن انظمة فأنه لا يبلغ اي شيء . وبالامكان دراسة هذا النشاط في سبل مختلفة : قد تكون ملاحظة الصيغ المنظمة والثابتة جزء من مقدمة لها ، غير انها لايمكن ان تكون جزءا من دراسة نظرية عن ذلك النشاط . اذ ان الباحث المتمرس هو الذي يمتلك حصيلة منهجية ضرورية يستطيع ان يرى لماذا يكون نص معين عملا ادبيا. واذا ما اتضح ذلك ، حينئذ يصبح من الصعب تقبل الراي القائل بأن كل الظواهر الاجتماعية ممكنة التحليل على شكل أنشطة منهجية وسبب الاعتقاد بأن كل الانشطة هي أنشطة لغوية : اذ لا يوجد سبب ملزم للمنظر لان يرهق نفسه بـ « التشبيه ـ الجملة » أو « مبدا التماثل » قبل الشروع ببحثه . على العكس من العديد من الظواهر الاجتماعية الاخرى التي يدعي علم الرموز انها مجال اختصاصه ، يمكن القول بأن الادب نشاط اجتماعي ، لكن الادب مجال واللغة مجال آخر ـ ولا يوجد هناك أي سبب ملزم بوجوب تماثلهما .

ان الخندق الاخير في الدفاع عن الطريقة البنيوية قد يقر بذلك الا انه مع هذا يصر على وجود طريقة بنيوية متميزة ، أي الطريقة التي تستوحي توجهها المنهجي من

علم اللغة :

« اذا كانت المعاني المخصصة أشياء او افعال وليست مجرد ظواهر اعتباطية ، اذن لابد من وجود نظام لوصف الفروقات والاصناف والنشاطات . وتعتبر المصطلحات والمفاهيم اللغوية الاخرى التي تساعد في تحديد النثر البنيوي غير أساسية لدى مقارنتها مع هذا التوجيه المنهجي الاساسي » (جوناثن كلير « الاساس اللغوي للبنيوية ») .

على اية حال ، اذا ما تقبلنا هذه النظرية عن البنيوية عندئذ ينتهي الفرق بين المنهج البنيوي (كما عرفناه هنا) وبين المنهج الدلالي . أضف الى ذلك ، سوف يصبح منهج المقال الحالي مثلا جيدا للطريقة البنيوية ، اذ عند تعريفنا للبنيوية الادبية بمثل هذه الخطوط العريضة ، يصبح من الصعوبة بمكان ابراز اي شيء يمكن ان تتميز به البنيوية ، وبالحقيقة ان مثل هذا الوصف يناسب أية نظرية عامة عن الظواهر الادبية .

ولابد من اضافة كلمة أخيرة حول النقد البنيوي . في تلك الحالات حيث يطبق المبدأ البنيوي كما نجده في المثال النموذجي الذي كتبه رومان جاكوبسن وكلود ليفي ستراوس بعنوان "Charles Baudelaires" "les chals"

تبدو مسألة تجميع التفاصيل والتراكيب المحددة عملية اعتباطية ولا يستطيع المرء ان يتأكد تماما عما يفعله بهذه المعلومات، اذفيأي نصيستطيع دائما انيصفعدداغير محدد من التراكيب سواء ما يتعلق منها باللغة او بالمحتوى لكن المشكلة التي تواجه الناقد هي في تقرير اي من التراكيب مهم بالنسبة للبعد الجمالي في العمل الادبي ، وتكمن وظيفة النظرية الادبية في تزويده بمبدأ لتبرير اختياره ، اذ بتعداده للخصائص الاسلوبية والمواضيع ... الخ ، التي تشكل او لا تشكل ، صورة قريبة من نمط معين بدون ذكر الاسباب التي تجعل هذه الحقائق ذات صلة ، يميل النقد البنيوي الى الاستنتاج بأن النموذج البنيوي عاجز عن دراسة الانظمة التي لا توجد فيها تصورات ثابته بخصوص ترابط ومعنى التراكيب .

ان اية اجابة على هذه الانتقادات قد تؤكد على ان ما تفعله البنيوية هو البحث عن تلك التراكيب في عقلنا اللاواعي والتي تشكل الاساس لظواهر اجتماعية مختلفة. وسواء يتناول المرء الادب او الفن او اللغة او انظمة القرابة او الاساطير او حكايات الجن ، فانها جميعا تكشف عن تراكيب ثابتة والتي على الرغم من عدم ظهورها مباشرة ، يمكن تتبعها من خلال ملاحظة ان سطح الظواهر يبين صفات تناسق معينة . ولهذا يتحدث ستراوس عن وظيفة العالم الانثربولوجي .

« ان غايته ادراك المدى التام للامكانات اللاواعية وخارج نطاق الصور الواعية والمتقلبة ابدا التي يحملها البشر . وليست هذه مطلقة ، كذلك ان علاقات التساوق او التنافر والتي تحتفظ كل واحدة منها بمجموع العلاقات الاخرى تهييء اطارا منطقيا للتطورات التاريخية التي لا تكون اعتباطية مطلقا ولو يصعب التنبؤ بها احيانا » (كلود ليفي ستراوس « الانثربولوجيا البنيوية ») .

واذا ما نظرنا الى وظيفة الناقد البنيوي على ضوء هذا التصور حينئذ يصبح الاعتراض القائل بأنه لا توجد جماعة من القراء تدرك لاشعوريا « تراكيب » الاعمال الادبية ، امرا مرفوضا . وفي ذات الوقت تفقد البنيوية صلتها بالنظرية الادبية . فاذا ما حاولت البنيوية ان تتقصى « الحقيقة الاساسية » للظواهر الاجتماعية ، عندئذ قد تصبح ذات فائدة بصفتهاعلم الذهن ، لكنها لا تستطيع ان تقول اي شيء حول مؤسسة الادب والتي تعتمد بوجودها على اطار من الفرضيات والتصورات والمفاهيم والتي يطبقها القارىءبوعي وترو على النصوص الادبية على الرغم من كونها غير معروفة له وفق شكل مدروس . وتحاول النظرية الادبية ان تصف منطق هذه التصورات والاحكام التي يكونها القارىء حول العمل الادبي . ويمكن رؤية مثل هذا الوصف كذلك على انه يعطي موجزا عن النهج التبريري للاحكام الادبية . اذ لا تهتم النظرية الادبية ب « الحقيقة » الكامنة وراء العمل ، حيث لم تعد الاكتشافات حول التراكيب الذهنية اللاواعية التي تشكل الاساس للادب ، قادرة على مساعدة النقاد والقراء في مقاصدهم التفسيرية والتقييمية ، شأنها بذلك شأن اخفاق اي اكتشاف مشابه بميدان اللغة في مساعدة الناطق بتلك اللغة لان يقرر ما اذا كانت الجملة صحيحة او غير صحيحة او غير ملائمة او غير لائقة . فيجب ان تتوجه النظرية الادبية نحو تكوين اساس عقلاني للاحكام الادبية ، وليس نحو شيء « ورائي » لا يحفل بالتطبيقات الادبية .

كلاسكو

١ – والمورفيم يمثل الصيغ اللغوية البسيطة التي لا تشابه اية صيغة لغوية اخرى سواء في الصوت او المعنى ، مثل : بيت ، رجل ، ثوب ... الخ .

٢ – في النص الاصلي الكلمات تشكل « عبارة » في اللغة الانكليزية وليست جملة ، لانها تفتقر الى الفاعل الذي يميز الجملة الخبرية الانكليزية والتي تعتبر جملة اسمية ، لكن لدى ترجمتها الى العربية ، تصبح «جملة» لوجود قاعدة الضمير المستتر فيها والذي يتحدد على ضوء الفعل المستخدم .

(المترجم)



عرائس البحر

□ جنان جاسم حلاوي

في المساء يبدو الشط أكثر هيبة وجمالا ، اكثر عمقا وهيمنة على الموجودات ، فيكونها كلها ، ويكون العالم هو الشط : صندوق اسرار الحيوات المألوفة والعجيبة .... هذا ما كان يحسه مصطفى وهويحمل بندقيته القديمة ، واقفا امام المياه الدكناء ، يحدق فيها ، يسبر غورها ، ويفكر طويلا ، حتى قد يظنه من يراه ، انه يتعبد ، يوشك ان يقبل اجدا ...... البيوت خلفه بأفاريزها الجبسية المفصصة ، تتجسم أكثر ، ولعل جذاذه حياة فيها تخفق ، تنتفض في ضوء القمر ... السماء مرشوشة برذاذ طبشوري ، يصبغ سطوح بيوت محلة (الداكير)(*) بلون فضي يجعل جوها أقرب الى جو الحارات المسحورةالقديمة. كان مصطفى ، فعلا في حالة قريبة من التعبد . هكذا حينما يسرح ذهنه ويتذكر ، حتى لم تبق له سوى ذكريات الماضي الملحة ....

عدل بندقيته على ظهره واطلق صفرة طويلة أرعبت كلبين هبا بعيدا واختفيا في الازقة التي لم تعد غير شقوق سود في عالم الليل ، غط مصطفى فيها متأملا ، ومنصتا . كان لكل صوت تأثيره الخاص في المساء . فالجنادب واليعاسيب والصراصير تصرخ وتوشوش وتحك ، بحركة غابية خداعة ، والريح تمسح حيطان البيوت ، والسطوح الطينية بحفيف دقيق ، حذر . وبوقع حساس تسقط ورقة احدى



الشجرات فجأة ، فتصطدم باخرى ، لتساقط أوراق أغصان عديدة في احتفال نباتي ، تشاركه ، خفية ، أغصان الشجرات البعيدة ، الشاخصة بخشخشة متميزة ، والليل يغمض العيون لتبقى الاحلام والاماني تملأ الحجرات ، هائمة كالهباب خلف أبواب أثقلتها المسامير والحدوات ورؤوس الغزلان المحنطة التي تطرد الشر والحسد والنحس . ومن جوف الماء ، أو من مكان ما بين الجروف ، بين الاعشاب والاشنات وعروق النخيل النائتة ، وفي برهة لايني يمسكها المرء حتى تفلت منه مخلفة تلك الدهشة الممزوجة بالخوف والضعف تفجرت أصوات جدا غامضة وغريبة كأنما انبعثت لتنبه احدا، أو لتفضح سرا :: أصوات سرعان ما كنستها الريح وحركات الليل كوهم سري مفاجىء .... تصورها هكذا مصطفى فألتفت ، فجأة ، واطلق صرخة ثاقبة، موتورة .

— العرائس — .....

وهده رعب اللحظة المباغتة ، وركض الى جرف الشط ولكنه لم يجد سوى الماء يصطخب بمويجات قصيرة ، وبطرطشة تذوب في مسام الطين ، فأقتعد الدكة الاسمنتية ، المبنية على طول الجرف ، وانزل بندقيته قربه ......

لم يكن متهيبا من شيء أو متهيئا لشيء حينما

قال لنفسه يا الهي ! هل جننت ؟ .. هل سيطرت علي أوهام زكريا ؟ منذ متى يا مصطفى بدأت اعصابك بالاهتزاز ، يا قاطع البحار العتيد .. ؟ الماء يتلجلج ، تقترب مويجاته من الجرف ، تحرك الحصى قليلا وتأخذ معها الاعشاب والاشنات ، تشدها ثم ترجعها مويجة اخرى ، وها انها نفسه لم تهدأ في ذلك الوجوم والصمت الليلي الذي لايفهمه سوى الحراس والعشاق ....

وتأمل الامواه ثمة ، تحتها وفوقها ، ظلمة ، يكشطها نور القمر الفضي ، فيكتسي شط العرب ببنفسجية غامقة حيث تبين التضاريس الخفية للقعر أو كأنها تتضح في ذهنه بطينها العجيني الطري ، وحصاها المجوف المكسو بالزغب اللزج الذي ترتاده سمكات نادرة ، ساكنة تحرك زعانفها برقة وتموج بالغ الحساسية فتلمع هناك عيونها الواسعة وتومض معها تلك الخيوط السوطية النابتة في الصخر ، المتوجه بزهرات أرجوانية شفافة ، ويخترق ذلك الوميض، كثافة طبقات الماء ، والاعشاب النهرية ، في اشعاعات غاية في الرقة تنسل وتنسل شيئا فشيئا فيغشي مصطفى حلم اخاذ ، وتسطو عليه اشد رغبات اعماقه.

ويتنهد ثم يغيب .. أهي تلك المشاعل المتألقة التي رآها ، ذات مرة ، من بعيد في ازقة مسقط القديمة، تجذبه ببريقها وهالاتها ، وهو على سطح سفينته قرب ذلك الساحل الموحش ؟

أهي شارات تلك المرأة المسقطية الملتفة بعباءتها « الزري » ، التي كانت تشير له ليلتها بعد رحيل الجمع بفانوسها ثم تلوح باليد الاخرى فيتطاير شعرها في الريح ؟

أكانت تلك المرأة علامة العمر كنجمة الصباح ؟

تلك المسقطية التي اختفت تاركة فانوسها على الرمل ، تهدهد الريح شعلته الخافقة ، كأنه هدية عشق غريب ....

وضع مصطفى وجهه بين يديه ، اراد ان يحصر افكاره ... لقد عرف اخيرا انه قد تبدل لما سيطرت على زكريا اوهام الماضي ... فقال بصوت خفيض .

— رباه .. لقد أثر في زكريا .. هذا الرجل الكبير انه يتحطم .

ورنت الصرخة ثانية في اذنيه ، لم يرفع راسه، وهاجمته وجوه شيوخ مألوفة من كل أبواب ذاكرته، بلحى بيض تتقاطع على صدورهم احزمة الجلد ، وتتباهى على بطونهم الخناجر المعقوفة ، وهم يلبسون

« البشوت » المطرزة بالقصب والترتر ، وينسلون واحدا واحدا بصمت من بين الوف القبور المدهشة ، الفخمة ، الملوكية ، المنتصبة وحدها في صحراء البحرين ، بين الواحات والينابيع ، حتى اقتربوا منه وقال له اعظمهم شأنا .

— ايها البحار انت ضيفنا الليلة ولن ترحل ورشه بماء الورد واغرقه الاخرون بصوت الدفوف والصنوج ، وقدموا له سلال التمور المحشوة باللوز وجوز الهند والسمسم وحب الهيل ، فتقبلها منهم وقبلهم ، ثم قال لهم .

— الى البصرة ذاهب ... الى هناك بعد غيبة طويلة .

وفز مصطفى ، تلمس جبهته . ومسح شعره ..

البيوت تزداد صمتا والشط يبحث عن اسرار جديدة ليسرقها ، والكل خاضع لسطوته . وكان مصطفى يتنفس بعمق .

كأنه خارج من حفرة عميقة — متعبا ومتمتما .

— انا آت يا زكريا .... آت ....

وخلف الشط وراءه ، وحث خطاه بين الازقة ، مطرقا ، مفكرا بجنون زكريا وشطحاته ، واقاويل الناس الكثيرة عنه .

الكلاب تقترب من مصطفى ، تتشممه ثم تبتعد عنه ، لقد الفته تماما ، ولم تكن سوى الريح المنعشة تدفع خصلاته الفضية فوق جبهته واذنيه ، وتمسد شعره بحنو ... انها ايضا تعرفه ومن زمن بعيد .... لم يكن يصدق ذلك مطلقا .... فهو لم ير « عرائس » ولا غيلانا وكان يأسى لاصحابه اذا ما ينهك بعضهم التعب والسفر الطويل المضني ، وهاجس العشق المريب ، فيروحون يتعشقون المويجات والغيوم القريبة من الافق ويصرخون زوجاتنا ... حبيباتنا ... زوجاتنا ثم يلقون بانفسهم في اليم ويغرقون ... وكان « النواخذة » يحذرون البحار ، من هذه الحالات ، وينبهونهم قائلين : اذا رايتم عرائس البحر أغمضوا عيونكم وبسملوا وحوقلوا ... واستعيذوا من الشيطان الرجيم ، انهن سارقات ، شريرات ، يخطفن الرجال ويذهبن بهم الى جزيرة بعيدة ، حيث يمصمصن رجولتهم حتى الموت ..... وكان البحارة يقولون انهم يروهن في آناء الليل ، حين يكون القمر بدرا ، بأنصاف اجساد انثوية ، وذيل سمكي تبرق اصدافه كقلائد الماس واثداء غاوية تنبجس منها حلم كثمار الرمان وشعرهن شموس تتوهج ، وعيونهن حلوة صافية كالينابيع .....

واحيانا كان يستمع الى بعضهم وهم يتكلمون كالعجائز حين يسهبن في حكاياتهن عن الجن والتنانين :— كما رايناهن مرة يخرجن من الماء ويقفن على زعانف ذيولهم ، فوق الموج ليتطلعن الى الرجال النائمين على « الفنن » في « الابوام »(*) ، ثم يقمن بتحريك زعانفهن ليحدثن موجا عاليا ويقبلن السفن ويخطفن البحارة الوسيمين ، وهم يبكون من الخوف أو الفرح ....

اما ما شاهده ذات يوم لما ابحروا من « صحار » الى بحر الصين ، فلن ينساه ابدا ، ذلك الهلع الذي رجف حتى « النوخذة » حينما راح احد البحارة يصرخ ويضرب رأسه بصواري « البوم » ناحبا في هوس وجنون ، ملوحا بسيفه ، منذرا بموت مريع ، ولما لم يكن باستطاعة احد حينذاك الاقتراب منه ، الا اذا كان قد فقد عقله حقا ، فقد طعن بطنه بالسيف بعنف والقى نفسه في الماء وهو يحشرج متمتما يا » عروسي » .... «يا عروسي» ... حينذاك سارع « النوخذة » الى القاء شيء من البخور واللبان والجوز في البحر لالهاء «العروس» ، ثم سار بالسفينة بأتجاه ثان هربا من الاغواء المرعب ، المميت .... شغلت ذهن مصطفى حوادث الماضي المثيرة ، ورفع وجهه الى السماء ملتذا بالهواء الرطب ، البارد فيما بان الجسر الاخضر الاحدب قرب دكاكين الحدادين المغلقة ، مشيرا الى اقترابه من بيت زكريا المنزوي ....

لمح من شقوق الباب والنافذة المشبكة بالحديد الضوء يتسرب الى الخارج فيوقفه الظلام ويحد من انتشاره ، فعرف ان زكريا في الدار الان ، بل ومنشغل حتما بتلوين المحار ، أو صبغ السفن الصغيرة الشبيهة «بالسنبوك» بزيت السمك ، ولكنه وقبل ان يطرق الباب تأنى ، وتصنت وخيل اليه ان هناك من يتحدث مع زكريا ...... ركز ذهنه اكثر ، غير انه لم يسمع سوى زكريا يتكلم ، حاول ان يفهم حديثه ، اقترب من حائط الدار ، وشنف اذنيه ، زكريا يسأل ، يتوسل ويحتد احيانا . تعجب مصطفى وقال في نفسه « هل جن زكريا ؟ ام ماذا ؟ حقا .. أهي زيارة العرائس الليلة له ؟ ... يا الهي هذا جنون .... » فأستولى عليه شعور حزين وكأنه فقد صديقه الى الابد .....

طرقة .. صمت .. طرقتان .. صمت .. ثم نادى زكريا بصوت ابح :

— زكريا .... انا مصطفى ....

فرجع صوت زكريا مكتوما :

— الباب مفتوح .. ادفعه

دفع مصطفى الباب ودخل . كان زكريا جالسا على حصير من البردي المنسوج وقد بدا برأسه الاصلع ، ورقبته المجعدة ، وساقيه المتربعتين في ازاره المزركش

مثل مقاتل شيخ يقدم غنائمه نذورا سخية للالهـة ، في معبد بوذي عريق فيما تكومت حـوله الصدفـات والحبال وخشب الساج ، والبلوط ، وعطت في المكان روائح الصمغ والصبغ والبخور والدهون ... لـم يكترث زكريا لمقدم صديقه القديم كثيرا ، ولكنه لمـا احس به يجلس على الحصير قربـه التفـت اليـه وفضحت ابتسامته الغريبـة ، اسـنانه المحطمـة السوداء وقال :

— هلا بك مصطفى .... الله بالخير .

— الله بالخير والكرامة .....

حاول مصطفى ان يفتح موضوعا ما حول أي شيء ، ولكن قسمات زكريا الجامدة ، ونظرته الحادة ،الهائمة في الفراغ صدمته ، فاكتفى بالجلوس كعادته يتطلـع الى الاشياء المتناثرة حوله ، والتي لا يجمعها سـوى جامع واحد هو البحر ...

فعلى الجدران علقت عدة صيد اللؤلؤ : كيس « الديين » المصنوع من الليف ، و « الفطام » الصدفي وحبل « السيب » ، كما اتكأت مرساة ملمعـة بالزيت على جدران ملأته صور السفن الشراعية والصيادين، وكالعادة تلفت انتباهه وتدهشه تلك القنينة العجيبـة التي تضم بداخلها سفينة حربية متعددة الاشرعة كان قد حصل عليها زكريا من بحاز برتغالي عرفه صدفـة في جزر « غلفان » في بحر العرب ....

كان زكريا صامتا ، يدهن اخشاب السفن الصغيرة التي تشبه الى حد بعيد سفن صيد اللؤلؤ في شواطىء عمان والبحرين والكويت .

ومصطفى يتململ مثقلا بسر ، كاد يفجر صـدره ليريح مشاعره ويطمئن . ولعله يهجس في أعماقهخيبة وخوفا ، خوفه من فقدان زكريا : أعز ما يملك مـن ماض ... ومثل فورة متعاظمة كانت ترنيمات «النهام» مغني السفن ، العذب الصوت ، الشـجي النبرات تدغدغ في دفقات حلمية ذاكرة مصطفى فيطلق صوتـه بحزن وخفوت نائح ، مدندنا مع نفسه لالهائها وربمـا لكي ينسى ....

فأنتبه له زكريا ، وترك أصابعه تعبث بأصداف المحار الملونة المثقوبة ثم قال مرتابا :

— ما بك يا مصطفى ؟ اهنالك شيء تخفيه ؟

— ما بي ؟ أنا لا اخفي شيئا .. ولكن لماذا لا تسأل نفسك ؟ ....

— كيـف ؟ ..

— لقد تغيرت يا زكريا .. ارى انك ما زلـت تؤمن بالخرافة ؟

التفت بحدة الى مصطفى وقال :

— ومن نورك انت يا سيدي ؟ ...

احس مصطفى بالاهانة ، وآذته كلمة (سيدي) فوخزه شيء في قلبه ، الم يكن هو الود الذي بدأ يموت؟ .. وصداقة السنين التي أخذت تشحب ..... ؟

— لم ينورني احد .. اما عرفتني سابقا ؟ لقد سخرت من عرائس البحر وانا في وسط البحر ، فماذا سيقول الناس عنا ... نحن رجال البحر الشيوخ.... هل سنصبح مهزلة ؟ .... أهذه الشجاعة التـي تعلمناها من كلاب البحر ووحوشه ؟

— وهل انا جبان ؟ ....

— لا اتهمك بالجبن ... معاذ الله يا زكريا انت تعرف انني احبك ولكنك ... اوه ماذا اريد ان اقول ... انت تتصرف وكأنك مجنون ....

انتفض زكريا ، وواجه مصطفى متطلعا فيـه بحنق وتعال ، ثم لملم ازراره في حضنه ، واطرق. كان مستوفزا ، متشنجا وكان الرجلان يتصارعان بصمت بين ماضيهما وحاضرهما ، ولولا هذا الصمت المرير ، ولولا ثقل الرجولة العنيدة ، لقام مصطفى وقبل زكريا وراضاه .... اهناك احلى من صداقة البحـر ، وايام المغامرة الجسورة ؟ .. اهناك قلبان تجمعهمـا الشجاعة فيصدعهما الزمن ؟ ......

ايه يا بحر العرب ، لقد خلقت الرجال بصلابـة المرجان وصمت السمك ... انها محبتك التي لاتداني، تروعهم وتلهب في قلوبهم الشجاعة ، عشق النفـوس الطموحة للترحال والسفر ..... قال زكريا بصوت متعب ، لفتت رخاوته مصطفى ....

— اهو ابني الذي يتكلم بلسانك ؟

— ابنك ، يا للعجب ، وما دخله ؟

— نفس الخدعة .. عاق هذا الولد .. عاق

— زكريا .. انا افهمك . اسمعني ولو للحظة ...

ليس ابنك عاقا ، وهل كل من صار طبيبا أو مدرسا أصبح عاقـا ؟ وهل كل من لم يزاول مهنـة البحر ينقلب عاجزا ؟ ......

يا زكريا لقد ولى زماننا ، وهل تريد لابنك ان يصير بحارا .. يا للعجب انك لا تدعو للفخر اطلاقـا ... ان من يراك ويسمعك ، يحس بك الخبل والخرف .. لقد سمعتك تكلم نفسك قبل ان ادخل ...

— وهل كنت تتجسس علي ؟

— انا لا اتجسس عليك بقدر ما اخـاف عليك من نفسك ... لقد حذرنا الطواشون والنواخذة قبل

سنين من عذاب العرائس في الخليج وسواحل البحر الاحمر ... وها انت تصرخ وتحلم بهن وتتعشق اجسادهن ... وتدعي انهن يزورنك كل ليلة .... ثم تأتي وتتهم ابنك بالعقوق .. ثم ...

فقاطعه بحدة

ـ هو ابني .....

صك مصطفى اسنانه وقال :

ـ انت لست اهلا لذلك

احمر وجه زكريا . وارتجفت تجاعيد جبهته وصرخ بصوت نابح

ـ اخرس واخرج من داري .. اخرج ..

وتحطم شيء ما في قلبيهما وساد الصمت .... صمت طويل

ثم قال مصطفى بصوت جريح

ـ اتطردني .. ؟ .. سامحك الله يا رجل

وغص الرجل الشجاع ، البحار العتيق : حارس سواحل الشط حد البكاء

ودفع الباب بهدوء ومضى في ظلمة الليل يدق الارض بقدميه عنيفا : عنف القلب الحزين ......

* * *

في كل ليلة يقف الحارس لساعات طويلة امام الشط ساكنا في هداه ، خاشعة ، وكان الشط ينبئه باسرار الحياة المائية المدهشة : اسرار الظلام : اسماك ملونة بأفواه بشرية ، وشفاه غليظة ، ديدان مفلطحة برؤس حيات سرطانات بأرجل كالعقرب ، سلاحف بعيون مضيئة تسرح بين الاشنات الهلامية الحركة ، اشنات شعرية تلتصق بالجلد ، تخدشه وتسممه وجراد الماء يتعلق باعشاب الـ (شلنت) الطاغية الكريهة ....

اين عرائس البحر من كل هذا ؟ احقا جئن الى الشط وتركن الغابات والكهوف المخيفة في أعمق أعماق الخليج ؟ احقا تركن سفن ممالك (ماجان) الغريقة في بحر العرب ؟ احقا يا زكريا قد عرفت وخبرت البحر اكثر مني ؟

... كان مصطفى يحدث نفسه بهمس وكان الموج يخبط الضفة الطينية ، الضحضاحة ، كأنه يستمع لثواني ايامه الغابرة ......

كان مصطفى ، في تلك السنين ، يدور بين الجزر والبرازخ بازاره المخطط بالاحمر والابيض مغامرا ، والبحر عنده رغبة وعشق متجبر ، حتى وطأت قدماه، مرة جبل (سمحان) المطل على سواحل زرق هادئة : سماء ثانية على الارض تتسابق في امادها كلاب البحر والامواج حيث الرغوة تطفح مثل ورود منثورة، والقواقع تلتصق مع الحصى والمرجان ، بالصخور شبه الغريقة ، في ابراج بهية ، ملونة ...

انه البحر وحده ، مع اهله يجاور السماء ، فتختلط الزرقة ولعل ذلك الجبل يدهش بخضرته الطيور البيض ، فتطير بصراخ عال صوب وديانه الساحرة المكسوة باشجار اللوز والبطم والزيتون .... يالجبل سمحان العظيم .. لقد ادهش ، البحار : مصطفى يومها وذكره بشط العرب .. فبكى وحيدا.. وحيدا رغم جلادته ....

... كانت بيوت محلة (الداكير) خلفه ساكنة امنة تلوب داخلها النسوة ، فوق الاسرة ، في شوق عارم للحياة والرجال . والنخيل ينوس وتطقطق اغصان اشجار الصفصاف والدفلى ، وتتلوى في الطين الضفادع وهي فزعة أو مترعة بالشهوة ... وذلك هو مصطفى يستدير بين اونة واخرى صوب مغاليق البيوت بنظرة اسيفة معبرة عن امتياز هائل في امتلاك تجربة صعبة وحياة قلما عاشها الاخرون ... فتقتحم الابواب حدقتاه كأن روحا ملتاعة داخلة تترمض ، تدعو الى رفع الستر وتحدي الظلام والسير في قيعان البحار الرملية ، وجس المرجان ، وتحسس جسد (اللخمة) الخطرة ، النائمة ، أو دغدغة لحم المحار الفضي الذي ما ان يلتهم الرمل حتى يحوله لؤلؤا الهيا ، وقاتلا كالجحيم ......

فهاجت نفسه وتأججت بذلك الامتياز الفريد، امتياز التجربة المتنوعة ، المريرة ، التي تلهبه بذلك التعالي الانساني وكبرياء الامتلاء والامتلاك : امتلاك اجوبة المستحيل اذ ما يسائل في نفسه النيام والمتأرقين، مراة الليل والحالمين ، المتربصين والمهمومين القلقين ، الخائفين والمنتظرين ، المتمنين ، والمتولعين بالحياة (من منكم نزل الاعماق واخترقت اذنيه مويجات المياه فمات في المغائر اختناقا ، وجرفت جثته دوامات القعر وتياراته ، من منكم عرف (هيرات) اللؤلؤ المرصوفة في الاعماق بكنوز الدر . هناك حيث الموت يأتي من غفلة في مناوشة القروش الدموية ، ولدغات الاعشاب اللاصقة ، والصخور التي تنفك فجأة لتبتلع الرجال ؟ من منكم كان شجاعا مثل بحارة خليج العرب وغواصيه .. حدثوني هل يرجعني العمر قليلا لأذهب الى هناك ؟ .. آه يا زكريا سأجن مثلك ان عشقي للبحر يوجعني ، مثل نساء (الداكير) الوب من الوحدة ، واهيم في الاحلام ....

في الايام الاخيرة لاحظ مصطفى ان زكريا كان يخرج ويذهب الى مكان ما ، وخصوصا عندما تكون

الليالي مقمرة ، ولم يرد ان يتبعه ، كما لم يكن الفضول يدفعه الى ان يأتي عملا دنيئا كهذا ... ولكنه سمع من ناس بعض البيوت ان زكريا كان يذهب الى الشط ويتحدث طويلا ويبكي ثم يرجع الى بيته عند الفجر لينام أو ربما ليزاول هوايته في صنع التحف وقلائد المحار وسفن « الستبوك » الصغيرة التي يبيعها ويهدي بعضها لاطفال المحلة ...

... وشعر مصطفى بالذنب لانه فكر بذلك ، ولكنه تواطأ مع نفسه بغتة ، ليقرر ان يلحق زكريا ويحل لغز جولاته السرية ، ولم يستطع ان يغالب شعوره بأن خطرا مميتا يهدد زكريا ، وفكر في مدى

لامبالاته لما انقطع نهائيا عن زيارة صديقه البحار العجوز ، حتى انه لم يتردد مؤخرا على ابنه الطبيب الساكن في محلة (الجزائر) : ذلك الشاب الذي كان يحب اباه الشيخ ويحنو عليه ، متحملا سبابه وشتائمه حتى طرده ، ذات ليلة ، وصب عليه اللعنات في الشارع . لا لشيء الا لانه جاء ليقنعه بالسكنى معه وزوجته وطفله في بيتهم الجديد ....

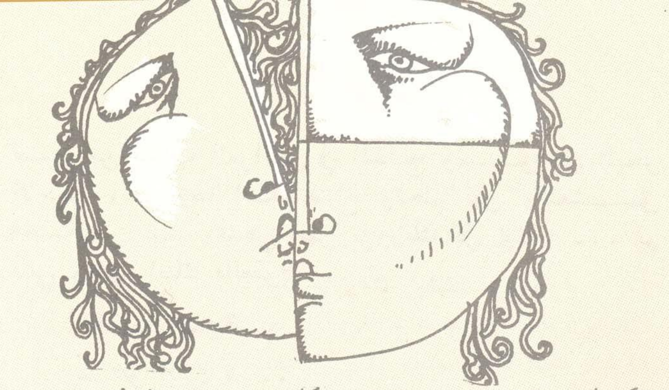
وفي تلك الليلة بالذات تتبع مصطفى خطوات زكريا حتى ملجئه قبالة شط العرب ، تحت شجرة خروب ضخمة . تربع زكريا وصمت لفترة طويلة ، ثم راح بعدها يتكلم بخفوت ويردد مقاطع غريبة سمعها مصطفى سابقا من البحارة اذا ما يتحدثون مهووسين مع الجنيات والاسماك الشبيهة بالخفافيش ، والعرائس الشقر القاتلة ، ثم اخذ الشيخ يبكي ، يتمرغ على الارض ويحثو جسمه بالتراب ويردد بنحيب متقطع :_ خذني يا بحر خذني ... خذني يا بحر خذني ... خذني يا بحر خذني ...

ارتاع مصطفى ، اراد ان يلقى بنفسه على صديقه العجوز ليهدئه ويطمئنه وحبس انفاسه . حزن مدمر سيطر عليه ، وغالب دموعه ......

« من يحب مثلنا يا زكريا كل هذا الحب ... نحن عشاق البحر ومريديه ؟ من يحلم مثلنا ويقاسي الم فراقك يا بحر ؟ وهل عرفتنا أو عرفناك يا ساحر الروح ؟ » ....

انزلقت دمعة على خد مصطفى وترك تساؤلاته تدق في راسه كصنوج بحارة ضائعين يرقصهم « نهام » السفينة بصوته الرخيم مناديا الاحباب وبيوت « الديرة » والزوجات الجميلات ، هناك حيث يرفلن باثواب « الهاشمي » المطرزة ، بزهور الرازقي ......

وحفرت صدر مصطفى زفرة حادة ، محرقة ثم اقترب من زكريا ، انحنى على جسده الممدود وانهضه . كان جسده هزيلا لدرجة تصور عندها مصطفى ان



زكريا سيتهشم بين يديه . كان جسده رخوا ووجهه مبتلا بالدموع وقد اختلطت بالطين . مسح مصطفى وجه صديقه بطرف دشداشته ونفض شعره من التراب ، وانهضه . كان زكريا هادئا هدوءا غريبا . كأنه نادم ، أو محتار من امره ....

الظلمة الطبشورية المخيمة على المكان تبهت وتنداح رويدا ... والشط يهدأ فتخفت اللجلجة عند ضفاف الطين ، وتسف الريح بين الاغصان وتحدث صوتا .. كان مصطفى قد ميزه حقا يزفزف عبر سواحل الخليج الساحرة ، فيتبدد صداه في وديان جبل « سمحان » حيث لا يسكن تلك الجنة الخضراء سوى الحيوانات والطيور البيض جوابة الافاق ....

* * *

النهار في « الداكير » صاخب . مزدحم بالحركة السريعة ، حتى لا يكاد المرء يستمتع برؤية الشمس الساطعة على غابات البساتين في الضفة الثانية ، الا اذا استطاع الانزواء وحيدا خلف تلكم البيوت الشاهقة الحوائط العريضة الابواب . حيث يمكنه أن يلتذ حقا ببرودة الطين ودغدغة الماء ، واذا اراد ان يتمشى على طول الضفة المشجرة ، ويداعب الحصى بقدميه ويرفع رأسه ليواجه السماء ، فتلاطف جفنيه نسمات الهواء الرقيقة ، فأنه سيتوقع ان ما من عاشق يستطيع ان يترك مثل هذه النعومة الا وقضى فيها احلى سويعات حياته .... وفي هذا المكان بالذات كان مصطفى يقضي معظم نوباته الليلية ، مستسلما لسحر المكان وعذوبة هوائه بل وحالما بالبحار التي شققت راحتيه ، بخليج العرب ، ووهاد سواحله البهية وبالابوام الموسقة باللبان والحبال والمسك والبخور والخيول والتعب .....

...... وها هي قد مرت فترة طويلة مذ رحل زكريا الى الخليج ، وقد كانت مفاجأة لمصطفى حين علم بذلك من ابنه ، بعد قلق طويل الم به ، لما اكتشف اختفاءه ، في احدى الليالي ، صدفه ....

كان ساعتها يتجول في مناوبته الليلية حينما وصل الجسر الاخضر المحدودب ، الذي كان يعتبره مفتاح بيت زكريا ومنفذه الى العالم . وكان البيت مظلما والابواب مقفلة تماما استغرب مصطفى من ذلك القفر المنكفىء . اذ ليس من عادة زكريا اطفاء النور

في بيته ، في الليل ، كما ليس من عادته ان يقفل الباب حينما يكون منهمكا في عمله . حسن . ولربما راح في نزهة ليلية الى الشط ، ولكن الى اي مكان بالضبط ومصطفى قد جلب كل نواحي المحلة ، وضفاف الشط ، وجال قرب شجرة الخروب الضخمة : ملاذ زكريا السري وتمشي في الازقة هازا الاقفال ، متوحدا مع عواء الكلاب وضجيج الليل المكرور ... ولما قرر ان يطرق باب بيت زكريا ، ولما اطل من النوافذ ورأى على ضوء القمر ، الاثاث والادوات قد قلبت والملابس منشورة ، عرف بحس فاجع ، ان البيت مهجور ، وان زكريا قد رحل الى مكان قد لا يرجع منه ، الى الابد .

..... فاتكأ على الحائط ، شاعرا بتعب شديد ، وترك بندقيته عند الجدار ثم قعد على الارض لصقه ، تمزقه الكآبة وهو يتأمل الليل ويفكر برحيل زكريا ، فأنتابته تلك الحالة المريرة من تدفق الاوهام وانفلقت ابواب ذاكرته على حطام الوجوه والسنين وبقايا الاحلام والاماني ، وها هي المرة الاولى التي ينتبه — كأنه يستيقظ من نوم ثقيل — الى انه قد كبر كثيرا وشاخ ، وان الوحدة كالموت شيء قاسي ورهيب ......

وبعد تلك الليلة أخذ مصطفى يزور الطبيب الشاب بأنتظام ليتحدث معه عن ابيه ، وعن الفواصين ومغاصات اللؤلؤ في البحرين والكويت ، وكيف كان زكريا يجازف بالنزول الى أعمق نقطة في هير (ام الصلابيخ) ، ثم يقضي بقية رحلته في مرافيء (الفاو) طروبا ، وراقصا . فيضحك الشاب أو يكتئب ويدعو

لمصطفى بطول العمر ، وكان مصطفى يحس به ابنا رائعا ، وزكريا جديدا .....

ومنذ ذلك الوقت عرف مصطفى ان زكريا اتفق مع بعض البحارة ورحل معهم في يوم (الفالج) من ميناء « الفاو » الى هيرات اللؤلؤ في الخليج ، وربما الى مكان ابعد بكثير .

* * *

..... حتى جاء ذلك المساء الذي اشتعل فيه بيت زكريا بالانوار . فهرع اليه مصطفى كالمصروع ، لايكاد يرى امامه الا الاضواء والنوافذ المفتوحة والباب المشرع ، فاجتاز الجسر بخطوات لاهثة ، الى باب البيت ، ووقف هناك مبهوتا ، مستغربا من وجود شاب أسمر يلبس فانيلة زرقاء ، وبنطلونا سميكا ، ينظر اليه وقد حمل بيده الصدفات ... سارع مصطفى الى مصافحته قائلا له على الفور .

— انا مصطفى صديق زكريا ....

ابتسم الشاب ، ورفع حاجبيه بعينيه الضاحكتين

— أهلا مصطفى ، لقد حكى لنا زكريا عنك الكثير ، كان يردد اسمك على الدوام .

ثم انشغل ، ثانية ، بصف مراكب (السنبوك) الصغيرة وتعديل الاثاث ، ونفض الغبار عن الصور المعلقة على الجدران مما ادهش مصطفى فسأل الشاب .

— اين زكريا ؟ . الم يأت معك ؟

تطلع الشاب الى مصطفى وقد برق في عينيه ود عجيب وقال له .

— لقد تركنا زكريا ، حين رست سفينتنا في احدى الجزر .. ولا ندري الى اين اتجه بالضبط ، ولكنه ترك لنا ورقة كتبها له احد الكتبة ، في سوق « الهنود » ، في البصرة اكد فيها على اعطاء البيت لابنه ليحوله الى عيادة طبية في المنطقة ، كما اوصى باهدائك القنينة التي تحوى بداخلها مركبا حربيا ، للذكرى فأرتاع مصطفى محشرجا .

— وزكريا ....

حدق الشاب فيه ثم بالقلائد والصدفات وقال :

— لقد رحل الى البحر .. لا ادري الى اين بالضبط ولكنه قد يرجع .... وسرت في بدن مصطفى برودة رجفت جبهته ، وبدا كأنه يغوص مع حطام سفن هدها الموج ، ومزقت اشرعتها لجج مترامية في مدى لا حدود له ، تتقلب فيه كواسر البحر بقروشها وثعابينها واخابيطها ، فتتسلق جدران قلبة لتغرز عاج انيابها ومحاجمها ولوامسها وأشواكها السامة فيه ، وصعد الدم الى عينيه ، وماجت حوله المياه قاتمة مربدة فغطى زبدها روحه ولاحت له المرساة ، المهملة المغبرة ، مثل صخرة شوهاء لم يعرفها اهي اخطبوط مخاتل ام عروس رعناء ؟ ....

كان الشاب صافنا يتطلع اليه ، وكان مصطفى يمسح دموعه بيده المعروقة مذهولا .. فأنحنى الشاب عليه وربت على كتفه وطمأنه بصوت هادىء حنون وساعده على الجلوس ، ثم عاد فحفزه واشغله ببشاشة معه في ترتيب الاثاث وتنسيق الاغراض وتصليح ما تحطم كأنهما ينتظران زكريا ليحضر الليلة ويحتفل معهما ويرقص على ايقاع الدفوف ، بقامة شابة وثوب أبيض ، جديد .

هوامش :

* فازت هذه القصة بالجائزة الاولى في مسابقة اذاعة صوت الجماهير عام ١٩٨٠ .

* الداكير : احدى المحلات القديمة المطلة على شط العرب في البصرة



محمد العائش القوتي



اضواء حول المسرح التونسي

عرفت البشرية المسرح وتذوقت التمثيل كفن قبل الألف الثانية قبل الميلاد بوادي النيل ووادي الرافدين والبلاد الشامية وامتد على ضفاف البحر الابيض المتوسط ووصل الى الاغريق في منتصف الالف الاولى قبل الميلاد فكان قدماء المصريين والكلدانيين والاشوريين والكنعانيين والفينيقيين وغيرهم يؤلفون من بعض ترانيم الشعائر الدينية المتعلقة بالعبادات وتمجيد القوى الطبيعية المسيطرة في اعتقاداتهم على الكون متوسلين بالرقص امام اوثانها والحركات الصامتة المعبرة عن الخشوع والتقديس ثم بطقوس خاصة كلبس براقع واردية خاصة لرسم صور عظماء الاسلاف ومناقب الالهة « كاوزيريس » آلهة الزرع والخصب والماء والنماء عند المصريين حيث اسبغ الاغريق بعد ذلك صفاته على الههم، « ديونيسوس » وكتبت التمثيلية على هذا النمط بمصر القديمة وغيرها من بلدان المشرق واتخذت ساحات المعابد مسرحا لها ومنها انتقلت هذه الطقوس الى المدرجات (الانفيتياتر) والمسارح وجاء طور المسرح في درس الانسان وتحليل طبيعته وتحليل مايحيط به من نافع وضار والتعبير عن مشاعره وما يحس به في قرارة نفسه متأثرا بما يراه ويسمعه وما يتخيله او يشعر به ويستعين على ذلك بأفعال وحركات يؤديها بقسمات وجهه وبريق عينيه وحركات جسمه واشارات اعضائه ونغمات صوته ثم بالحرف والكلمة او الكتابة والصورة . لم يعرف العرب المسرح بمفهومه الجديد حتى اواخر سنة ١٨٤٧ م ومبدع فن المسرح باللسان العربي هو اللبناني « مارون النقاش » الذي ولد في مدينة صيدا في ٩ شباط ١٨١٧ م ونشأ وتربى في بيروت وتوفي في طرطوس في ١ حزيران ١٨٥٥م وكان النقاش محبا للسفر والسياحة فسافر سنة ١٨٤٦ م الى ايطاليا فاطلع على مسارحها فاعجبته للغاية ولما عاد الى بيروت شكل فرقة تمثيلية من بعض الشبان من أصحابه وفي أواخر سنة ١٨٤٧م قدم في بيته الى اقاربه واصدقائه مسرحية موسيقية عنوانها (البخيل) وهي مقتبسة من بعض مسرحيات موليير[1] ودعا اليها سائر قناصل البلدة واكابرها فاعجب هذا الفن اهالي لبنان حتى شاع ذكر هذه المسرحية بكل البلاد العربية واندرجت في الصحف والمجلات وفي سنة ١٨٥٠م قدم في بيته أيضا مسرحية « ابو الحسن المغفل وهارون الرشيد » ولاقى مارون النقاش تشجيعا كبيرا فحصل على فرمان عال بانشاء مسرح بجوار بيته قدم فيه مسرحية اخيرة « الحسود السليط » سنة ١٨٥٣ م .. وبعد موت مارون النقاش حمل رسالته ونهض بالعبء اخوه نقولا ثم ابن أخيه سليم خليل النقاش الذي الف فرقة في بيروت كانت اول فرقة وفدت على مصر من لبنان .

ان طلائع الحركة المسرحية العربية لم تزدهر الا بعد هذا التاريخ بأكثر من عشرين سنة حيث انتقل النشاط المسرحي الى مصر فازدهر فيها وازداد واتسع وأصبح حقيقة فنية واجتماعية واضحة وملموسة في الوطن العربي وعندما نراجع بدايات الحركة المسرحية في مصر نجد انها قامت على يد يعقوب ضوع الذي ولد بالقاهرة سنة ١٨٣٩ م ولكن هذه الحركة المسرحية لم تتأصل الا على ايدي اللبنانيين والسوريين الوافدين الى



مصر وكان اول هؤلاء الوافدين سليم النقاش الذي ورث عن عمه مارون النقاش الاهتمام بالمسرح والايمان به والعمل على نشره ، وازدهاره في الوطن العربي وقد انتقل سليم الى مصر لضيق المجال المادي في لبنان . وهكذا بدا النقاش عمله الفني في مصر بمسرحية « ابو الحسن المغفل » في يوم السبت ٢٣ كانون الاول ١٨٧٦ م وبعد ذلك توالى ظهور الفرق السورية في مصر وكان من هذه الفرق فرقة يوسف الخياط التي قامت على انقاض سليم النقاش ثم فرقة سليمان القرداحي وهو احد افراد فرقة خياط استقل بنفسه وبفرقته ثم ظهرت بعد ذلك فرقة ابي خليل القباني ثم فرقة اسكندر فرح. وهكذا نجد ان الفترة التي تمتد من اواخر القرن الماضي واوائل هذه القرن كانت هي البداية التاريخية الحقيقية للحركة المسرحية العربية .. وانتشر المسرح شيئا فشيئا في الوطن العربي حتى بلغ في بعض البلدان العربية (من بينها تونس) مستوى رفيعا لا يقل في شيء عن مستوى المسرح في العالم .

المسرح التونسي :

١ ـ المسرح التونسي قبل الاستقلال :

مرت على ميلاد المسرح التونسي (٧٠ سنة) واحتفلت تونس خلال السنة الماضية ١٩٧٩ بهذه الذكرى .

شهدت بذلك تونس انبعاث اول فرقة للمسرح في بداية سنة ١٩٠٩ م واسمها « النجمة » وقبلها زارت تونس فرقة مصرية يراسها سوري هو سليمان قرداحي وقدمت عروضا كثيرة في العديد من المدن التونسية وخلال سنة ١٩٠٩م عاجلت المنية سليمان قرداحي بعد مرض قصير .. عاد بعض افراد فرقته الى مصر وبقي البعض الاخر فعرض عليهم التونسيون الذين اسسوا فرقة النجمة تاسيس فرقة مشتركة اطلقوا عليها اسم الجوقة التونسية ـ المصرية وقدمت هذه الفرقة باكورة اعمالها فكانت مسرحية نديم او صدق الاخاء تاليف اسماعيل عاصم (التي تم اعادة اخراجها للمسرح وتمثيلها من قبل فرقة القارة للتمثيل بالكاف خلال اسبوع المسرح التونسي (تشرين الثاني ١٩٧٩ م) وهي من اخراج كمال العلاوي واختيار هذا النص مرتبط بذكرى مرور سبعين سنة على نشأة المسرح التونسي لذلك فان نص المسرحية وثيقة تاريخية باعتبارها اول عمل يشارك التونسيون في تمثيله وتقديمه باسم الجوق ـ التونسي المصرى سنة ١٩٠٩ م

فرقة جورج ابيض .. فرقة يوسف وهبي ..

رحلة زكي طليمات الى تونس :

جاءت فرقة جورج ابيض الى البلاد التونسية سنة ١٩٣١ م وقدمت مسرحية « عطيل » وتحركت في الوطن العربي طولا وعرضا واستفادت من وحدة الجمهور العربي ولم تقتصر في نشاطها على مصر وحدها فرحلة جورج ابيض الى تونس حيث بقي عدة شهور يدرب مجموعة من الشبان على اصول الفن المسرحي وكذلك فرقة يوسف وهبي زارت البلاد التونسية آنذاك في عهد الاستعمار الفرنسي وعرضت جل اعمالها التي بلغت شهرتها المشرقين وهي المعروفة باسم فرقة «رمسيس» فقد كانت هذه الفرقة تعتمد اعتمادا اساسيا على رحلاتها الى البلاد العربية وعلى تقديم عروضها امام الجماهير العربية الواسعة .

« فرقة مدينة تونس للمسرح » :

كانت تعرف باسم الفرقة البلدية للتمثيل واول نشاتها كان سنة ١٩٥٠ م على يد الفنان التونسي حمادي الجزيري الذي تخرج في فن المسرح بفرنسا فقد رصدت له البلدية مبلغا ماليا ليتولى بعث الفرقة تنفيذا لاقتراح تقدم به انذاك الى الشاذلي القسطلي احد الرؤساء المساعدين لبلدية تونس العاصمة في حين ان نشأة المسرح في تونس يرجع الى سنة ١٩٠٩ م ثم كانت التجربة الثانية للفرقة على يد رجل المسرح المصري زكي طليمات الذي تولى ادارتها سنة ١٩٥٣ م فاخرج عدة مسرحيات من بينها : اوبريت شهرزاد ومسرحيتي « يوليوس قيصر » و (ابن جلا) وكانت الفرقة تعتمد عناصر تمثيلية هاوية ونصف محترفة وحوالي سنة ١٩٥٦م تم تركيزها على اسس متينة وقد جاء طليمات مرة ثانية الى تونس وتكونت الفرقة في معظمها من عناصر متخرجة من معهد التمثيل او ذات مواهب مثل « نورالدين القصباوي ـ جميل الجودي ـ محمد الرشيد قارة ـ نرجس عطية ـ منى نورالدين نجوى اكرار ـ واضيف الى هذه العناصر عناصر قديمة مثل حمدة التيجاني والهادي السملالي ـ والزهرة فائزة ـ وامتزجت تجربة القدامى مع انطلاقة العناصر الشابة وقدمت الفرقة مسرحيات منها « صقر قريش » ولد اشكون هالمغبون «والغيرة تذهب السيرة»[٢] .

وغادر زكي طليمات تونس بعد انتهاء عقده مع بلدية تونس العاصمة عائدا الى مصر وخلف على راس الفرقة مساعده محمد العقربي وكان من بين المسرحيات التي قدمتها مسرحية (ولادة ابن زيدون) بمشاركة الفنانة فتحية خيري ثم تولى ادارة الفرقة حسن الزمرلي المؤسس والمدير السابق لمعهد التمثيل فقدمت عددا من المسرحيات الكلاسيكية والعصرية ثم كانت الانطلاقة الجديدة في الستينات في عهد علي بن عياد وعرف المسرح التونسي على يديه وجها جديدا بل انه فرض فيه الممثل التونسي لا في الداخل فقط بل وعلى الساحة العالمية وتوفي علي بن عياد فجأة في فرنسا حيث كان يعد العدة ليقدم عرضا مسرحيا باللغة الفرنسية يخدم القضية الفلسطينية تقوم به فرقة

مدينة تونس وبعد وفاته تولى ادارة الفرقة محسن بن عبدالله احد افراد الفرقة ثم خلفه في الادارة الفنية المنصف سويس الذي كان مديرا فنيا لفرقة التمثيل المحترفة في مدينة الكاف فأعطى نفسا جديدا في اخراجها ومن بينها «سيري بنادم» و «وليلة من الف ليلة» و (اللغز ومولاي السلطان الحسن الحفصي) وبعد سفر المنصف سويس لادارة فرق تمثيلية في الخليج العربي تولى ادارة الفرقة ثلاثي مؤلف من عبدالمجيد الاكحل والبشير الدريسي وعبداللطيف بن جدو وهي الادارة الحالية في انتظار تعيين مدير جديد للفرقة التي قدمت في عهد هذه الادارة الثلاثية بعض المسرحيات من بينها : اوبيريت – وبين نومين) و « السيرك » .

*** فرقة مدينة تونس تحت ادارة المرحوم علي بن عياد:**

اهتمت بالمسرح الشعبي وقدمت ٣٠ مسرحية وهي تعتبر اخصب فترة عرفتها هذه الفرقة منذ تأسيسها الى يومنا هذا (المسرحيات العالمية) علي بن عياد لم يتجاوز اسلوب جان فيلار Jean vilar ونظرته للاشياء بحيث ان الذي يهمه – اولا وقبل كل شيء – هو اناقة العرض ونظافته وابهار المتفرج والسيطرة على اعصابه وتطهير نفسه من ادران انفعالاتها بالضرب على اوتار الخوف والشفقة فيها بالاعتماد على ما نسميه ب «الايهام» حيث يصبح العمل المسرحي محاكاة للطبيعة وتقليدا لمختلف مظاهرها وايهاما للمتفرج بان ذلك هو الواقع ليظل « دخيلا » حتى النهاية «غريبا» حتى يسدل الستار مستسلما لمشيئة المخرج (المسرحيات العالمية) التي لا يقبل عليها الا الذين يتمتعون بثقافة عميقة شاملة او يؤمنون المسرح بدافع التقليد و « السنوبيزم » لم تتناس تلك المسرحيات الهزيلة التي يدعى اصحابها « النزول عند رغبة الشعب » اي انها من هذه الناحية لا تختلف عن الفرق الهاوية الضاربة في متاهات الأسفاف ايمانا بمسيرتها بتحقيق التعايش السلمي بين الانواع المسرحية ولو ادى بها ذلك الى فقدان بعض رصانتها والتزامها بتقديم مسرحيات « الوزن الثقيل » البدايات الجادة التي بادرت بها فرقة مدينة تونس كمساهمة اولى للخروج بالمسرح من اشكاله الكلاسيكية الاولى نحو اشكال اكثر جمالية وعمقا وكذلك تجربة المنصف سويس في فرقة الكاف عندما اجتهد بقدر كبير في مد شبكة العروض المتكررة داخل الجمهورية واستطاع ان يؤسس العادة المسرحية لدى الجماهير .

توفي علي بن عياد ذات ليلة من ليالي شهر شباط ١٩٧٣م بباريس : لقد اعطى الكثير للمسرح التونسي بتمثيلة المبدع للادوار في عدد من روائع المسرح العالمي او باخراجه الذكي لاثار مازال الجمهور يحمل عنها ذكرى باقية فاعظم فضل قدمه للمسرح هو بدون منازع سعيه الدائب لابراز ملامح مميزة للمسرح التونسي وحرصه في هذا الاتجاه على اكتشاف الاقلام التونسية واخراجها الى النور فكانت (ثورة صاحب الحمار) « وثورة الزنج» لعزالدين المدني ومراد الثالث للحبيب بولا عراس و « اقفاص وسجون » ترجمة واقتباس الدكتور المرحوم الطاهر الخميري .

المسرح التجريبي :

سنة ١٩٦٧ م بالضبط ظهرت تسمية « المسرح التجريبي » كهيكل كبير يضم ٣ وحدات ، الاولى : ويشرف عليها عمر خلفة وسليمان ميمون بغية اخراج مسرحية « الحضيض » لماكسم غوركي بينما اهتم المنصف سويسي في الوحدة الثانية باعداد مسرحية « لاك عرفي ولاني صانعك » عن مسرحية « السيد بونتيلا وخادمه ماتي » لبريشت اما الوحدة الثالثة فمن نصيب عبدالمطلب الزعزاع الذي اختاره « الزواج » لغوغول . من الاعمال التجريبية الاخرى « الهاني بودربالة » التي أعدها المنصف سويسي عن مسرحية George Dandin لموليا لاتكاد تختلف في النظرة والاسلوب عن اعداد روجي بلانشون لها سوى ان دندان Dandin عوض ب « الهاني » وعائلة سوتنفيل ب « السيد والسيدة القباش »(٢) .

المسرح التجريبي من التراث الى الاصالة والتفتح :

لم ينج من ذلك الا العمل الذي قام به النادي المسرحي التجريبي لدار الثقافة (ابن خلدون) بتونس العاصمة في عمله « راس الغول » وهو عمل يشكل استثناء للقاعدة العامة بمفهوم نقدى معاصر غايته معالجة أهتمامات الجماهير والتعبير عن تطلعاتها الحقيقية ونعتقد ان ما قامت به فرقة مسرح الجنوب بقفصة في « جحا والشرق الحائر » تأليف محمد رجاء فرحات محاولة رائدة في هذا المضمار حيث غربلت الاسطورة الشعبية من المفاهيم المزيفة وجعلت من جحا بطلا ملحميا يجسم احلام الجماهير وتطلعاتها وحتى تناقضاتها ولم تكتف بوصف الواقع كما هو بل كما ينبغي ان يكون .

فالمسرح الطلائعي له دور يتمثل في الالحاح على الصراع الطبقي وتنمية الوعي الاشتراكي لدى الجماهير حسب لغة قوامها البساطة في الاسلوب والوضوح في التعبير والموضوعية في الرؤية تفتح امام الجماهير المسالك الوعرة وتعري أمامها الواقع وتعمل على تحريرها من كل أشكال العبودية والاستغلال فالمخرجون التجريبيون يتسمون بالروح الخلاقة مع تنوع الاشكال .

جماعة المسرح الجديد في تونس العاصمة . وخلال صيف سنة ١٩٦٩ م قدم جميل الجودي مسرحية « قريتي » لكاتبها عبداللطيف الحمروني .

المسرح الموجود Theatre Trouvé اما من اعمال فرقة مسرح الجنوب بقفصة « حمة الجريدي » نص احمد عامر اخراج عبدالقادر مقداد و « البرني والعطراء » اقتباس محمد رجاء فرحات عن الكاتب الايطالي «روزانتي»

واخراج فاضل الجعايبي و « فئران الداموس » نص محمد عمار شعابنية اخراج عبدالقادر مقداد و « صاحب الكلام » نص حسن حمادة اخراج عبدالقادر مقداد « وعمار بالزور » تاليف احمد المختار الهادي اخراج عبدالقادر مقداد والمسرحية الجديدة الاخيرة قدمت بقاعة الاخراج بمدينة المتلوي في هذه السنة فهي مسرحية « السوق » نص احمد عامر اخراج عبدالقادر مقداد .

الجامعة التونسية للمسرح : تم بعثها سنة ١٩٦٤م وانضوت تحت لوائها كافة الفرق المسرحية الهاوية : فالفرق الهاوية هي دائما منطلق للفرق المحترفة وهما العمل المتكامل الذي يبذله كل منهما للنهوض بالمسرح التونسي فالتنشيط المسرحي يعتمد على تدعيم العمل الجماعي في صفوف هواة المسرح وهذا العمل الجماعي يبدأ من خلق النص والكتابة الركحية الى تصميم الديكور وخلال سنة ١٩٧٠ م انعقدت ندوة مسرحية بالمهرجان القومي الاول لمسرح الهواة بقربة (١٤ الى ٣٠ / اكتوبه ١٩٧٠ م)

المسرح المدرسي : عرف المسرح المدرسي انطلاقته في شهر كانون الثاني ١٩٦٣م وشمل في بدايته قرابة الثلاثين معهدا باشراف مسرحيين تابعين لوزارة الثقافة .. وفي الاثناء تعددت هذه التجربة في مختلف فروع الشبيبة المدرسية وتزايد عدد المدربين المسرحيين وقد كان هذا النشاط المدرسي يهدف الى تنظيم مباريات مسرحية على الصعيدين الجهوي والقومي تتوج باسناد جوائز فردية للعناصر البارزة في التمثيل واخرى جماعية للفرق الناجحة وتتمثل في بعثات خارجية لحضور المهرجانات المسرحية الصيفية العالمية .. ولقد تأكدت ضرورة ادراج حركة المسرح المدرسي في مرحلة تجريبية في صلب برامج التعليم ومنذ سنة ١٩٦٣ م الى حوالي سنة ١٩٦٩ م كانت معظم الاعمال المدرسية متواضعة بل وتكريسا لقواعد بالية ومهما يكن من امر فقد كانت بداية تلتها مرحلة هامة جدا توقفت سنة ١٩٧٤ م وهي المرحلة التي سجلت حضورا فعالا للمسرحية المدرسي اذ تغيرت نظرة التدريب فاصبح التلاميذ يشاركون في الاعمال المسرحية كتابة واخراجا ولا ننسى هنا ان نذكر بتجربة المنصف الصايم عند ما كان تلميذا وكذلك تجربة عبد الرؤوف الباسطي عند اشرافه على تلامذة معهد المنستير الثانوي لكن انطلاقا من سنة ١٩٧٤ م الى حد سنة ١٩٧٩ م تراجع المسرح المدرسي الى الوراء بالرغم من تخرج مجموعة من المدربين المسرحيين الذين كان من المنتظر ان يواصلوا ما سجله القطاع المدرسي من تطور . ورغم حرص البعض على المثابرة والمواصلة فان النسبة الغالبة لم تؤمن بذلك لاسباب عديدة يرجعونها الى الوضعية التي كان عليها المدرب وخصوصا وضعيته الادارية التي انتهت بصدور القانون الاساسي منذ ثلاث سنوات تقريبا .

بداية من سنة ١٩٨٠ م سجل المسرح المدرسي اجمالية خلال المهرجان القومي الثقافي الرياضي المدرسي الجامعي الذي اقيم بالعاصمة (تونس) بدار الثقافة تطورا وعودة الى مرحلته الثانية اذا ما نظرنا اليه بصفة ابن رشيق « خلال شهر نيسان ١٩٨٠ قدمت ١٤ مسرحية اختلفت فيما بينها شكلا ومضمونا لكن معظمها تميز بالبحث عن بديل جديد للمسرح المدرسي وقد كان عنصر التمثيل بارزا وملموسا حيث ظهر ممثلون تلاميذ ابدعوا . وهناك من قال ان بعضهم وصل الى درجة الاحتراف والملاحظة الاخرى التي يمكن تسجيلها ان اغلبية الفرق المدرسية تجاوزت المضامين المحنطة والمتآكلة الى مضامين اكثر حيرية وتماشيا مع الواقع فكفت انتيفون عن الصراخ واقيل توفيق الحكيم كما رحل موليار وشكسبير ويمكن ان نقسم هذه المضامين الى المحاور التالية :

١ – اجتماعية سياسية

٢ – خرافية

٣ – تاريخية

الا ان (المحورين الاخيرين) لم يجنحا الى التوقع بل عمدا الى استقراء الخرافة او التاريخ وتقريبهما من الواقع وجعل الاحداث مسايرة للتطورات والوقائع المعاصرة ولئن جاءت بعض المسرحيات على مستوى الاخراج مجردة من كثافة الديكور ومعتمدة اساسا على حركة الممثل واستغلاله لطاقات جسمه فان البعض الاخر حاول أن يجعل من الديكور وكل المتممات حفلا مسرحيا يدخل في اطار النظرة الجديدة التدريب القائمة على جعل الركح يعج بالمناظر والاضواء والالوان لتشريك اكبر عدد من التلاميذ في العمل اذ المسرح المدرسي لا يمكن ان يقتصر فقط على التمثيل والكتابة والاخراج وانما هناك مواهب اخرى يجب استغلالها مثل التكوين وتصميم المناظر وما الى ذلك من متممات العمل المسرحي وناتي الان الى عرض بعض الاعمال المدرسية التي يمكن ان تكون مؤشرا للتقييم :

١ – **حتى ولو مات ناظم حكمت** (المعهد الثانوي ابن شرق – تونس العاصمة)

٢ – **اوقفوا هذه المسرحية حالا** (المعهد الثانوي الفني بالمهدية –)

٣ – **الملك والذهب** (المعهد الثانوي بالمرناقية – تونس)

٤ – **صهيل الخيل الجريحة** (المعهد الثانوي ببارد تونس) .

٥ – **العجائز** (المعهد الثانوي بباب الجديد – تونس)

٦ – **رحلة دنيا الطفولة** (المعهد الثانوي للفتيات بنهج روما – تونس) .

هذه اذن نماذج من المسرحيات التي قدمت في المهرجان والتي مثلت كل واحدة منها اتجاها معينا ولا يسعنا المجال بان نتناول كل مسرحية بالدرس والنقد .. لكن يمكن لنا ان نقول في هذا المجال ان هناك مؤشرات ايجابية قدمت هذه السنة (١٩٨٠ م) بطاقة تفاؤل في شأن المسرح المدرسي الذي لم يحضره فقط سوى جمهور مدرسي بعد ان كان هذا الجمهور في اوائل السبعينات ممنوعا .

مسرح الاطفال :

من المؤسف جدا هو اننا نشاهد اعمالا مسرحية لم تراع من قريب او بعيد حتى الحد الادنى من الاعتبارات (الظروف الاجتماعية والنفسية والحضارية والدينية) .. فنراها تتوجه الى كل الاطفال دون اعتبار السن وتستسلم للاختبارات السهلة فتصور خرافات او اساطير وحكايات شعبية دون اي اهتمام بمدى تفاعل هذه الاختيارات مع الطفل ومدى تأثيرها على نفسه وعلى ذهنه . اذا تمكنا من معرفة احتياجات الطفل في بيئة معينة وظروفه هل نستطيع ان نكتب مسرحية جديدة للاطفال ؟ ان فنيات الكتابة اصبحت شبيهة بالقواعد الثانية لكنها تبقى في واقع الامر مجرد تجارب قام بها مؤلفون واعطت نتائج معينة في ظروف معينة وليست قوالب جامدة تعطينا اشكالا ثابتة فكل كتابة مسرحية مهما اعتمدت هذه النماذج في الكتابة تبقى تجربة فردية من نوعها فلكل مؤلف طريقته في الكتابة ولكل مؤلف رصيده من التفاعل مع المجتمع ومع ثقافته وتزداد قيمة البحث عن طرق جديدة ووسائل تقنية انفعل عند الكتابة للاطفال لان عملية تطويع هذه القواعد والوسائل لحاجيات الطفل وبناء شخصيته تحتاج الى ادراك كامل لكل هذه الوسائل والى روح عالية في الخلق والابتكار (اذا درسنا نمو الطفل منذ ولادته وجدنا فيه العناصر التي تكون الدراما في الحركة والصوت والبكاء والضحك والايقاع : حركات للايدي والارجل في المرحلة الاولى والمشي وملاحظة العالم ثم الدخول في الجو العائلي اي في النشاط الجامعي المشترك وككل مرحلة من هذه المراحل تخلق في الطفل جزءا من اخلاقه وطباعه المستقبلية فمغامرات المشي والحديث تخلق الثقة في نفس الطفل وتمنحه قوى جديدة وبمجرد ان يكتسب الطفل هذه القوى ويبدأ في استعمالها تظهر مقاومته للكبار (٢) . « ان الطفل مسرحي بالطبع »

المسرح بين اللغة والواقع :

ان المسرح التونسي في ثورة رغم انها لم تكن عميقة الجذور فهي على الاقل محاولة في نقل ملحمة الواقع الى مسرح الفكر وهذا النقل مهما يكن لا واقعيا فهو بحاجة الى وسيلة التقنية الاولى التي تربط الكاتب بموضوعه الاجتماعي من ناحية والممثل بالمسرحية من ناحية اخرى.

المسرح اكثر من حوار بين اللغة الفكرية وخشبة المسرح من خلال الممثلين انه تجسيد اخر مختصر لحياة اجتماعية فاي لغة تصلح فنيا للعمل المسرحي ؟ لقد ظهر كتاب فضلوا اللغة الدارجة (العامية) (محمد عمار شعابنية ، احمد عامر احمد المختار الهادي) واخرون أصروا على استخدام الفصحى (الحبيب بولا عراس عزالدين المدني ـ مصطفى الفارسي ـ وحيد الخضراوي حسن حماده ـ المرحوم الدكتور الطاهر الخميري ...) وهناك تيار ثالث يقول بالادب المزدوج الذي طلع به الشاعر الاندلسي ابن شجاع حينما ابتكر الزجل المزدوج وفي راينا ان كل لغة تصلح ان تكون لغة المسرح على شرط ان تعبر عن امرين :

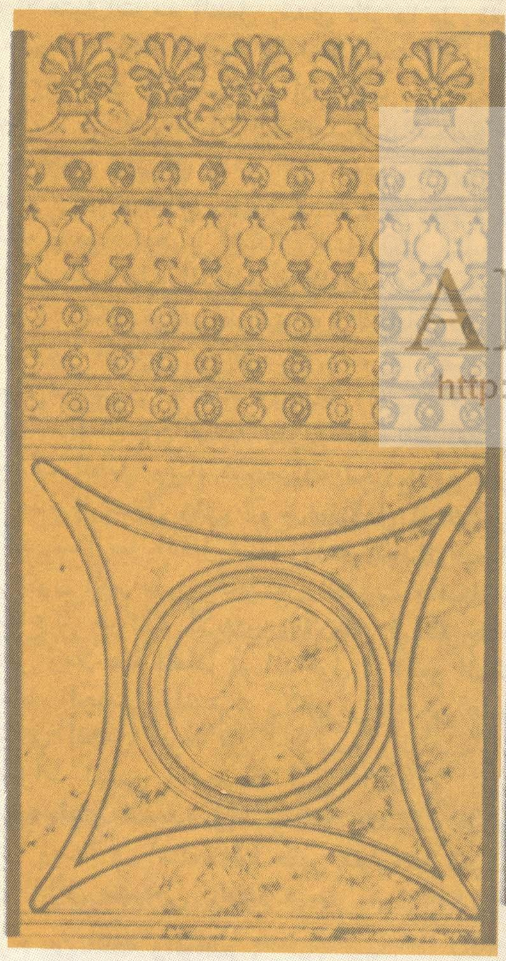
الامر الاول : هو الاتجاه الثقافي في المجتمع ، والثاني ان تلبي حاجات جمهور المسرح . ان اللغة وان وضعت لها القواعد والقوانين لا تنفصل كوسيلة فنية عن التقنية العامة للمجتمع فاللغة كنظام تعبيري وجهاز حي مرتبطة بباقي الانظمة الصغيرة داخل النظام الاجتماعي الشامل . ليس للمجتمع التونسي لغة واحدة وانما (لغات) وهنا لا اعني ان المسرح حينما يكتب لنا عن عائلة ريفية لابد ان يعتمد لغتها في كتابته ولغة الريفيين غنية في التعبير عن ادوات الحياة وعن حاجاتها والرموز التي يستخدمها الفلاحون وعمال المناجم (فئران الداموس ـ الخدامة ـ عمار بالزور) وسكان البوادي والقرى في الدلالة على افراحهم واحزانهم وعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم .. ان اللغة لا يمكن ان تظل واحدة الا في المدرسة . والعمل المسرحي الحقيقي لا يمكن ان يظل مدرسيا فان انفتاح المسرحية على الواقع يجعلها وتحترم على الاقل معالم الحياة وتجسد ملامحها البارزة . هذا لا يعني ان المسرحي الحقيقي هو الذي يصور الواقع كما هو وانما يعني ان المسرحي الناجح هو فيلسوف الوجود الواقعي الذي ينقل للمجتمع نفسه صورة عميقة معينة وناطقة من صوره الكثيرة فالمسرحية دعوة الى التفكير حول مشاكل الواقع من خلال التكوين الفني ولا نغالي اذا اكدنا ان المسرح بالنسبة للمفكر هو مختبر يحلل فيه الجوانب الغامضة والجوهرية فيرى من خلال مرايا التمثيل دون ان تفرض عليه رؤية مشوهة .

ان الرؤية المسرحية رؤية فنية الواقع وكل رؤية تفترض الرجوع الى بناء لغة الواقع وصقلها ! ولا تنجح الرؤية المسرحية الا اذا انطلقت من زمن الانسان الذي هو زمن انفتاحي خلاق للمستقبل الواعي بهذا يتصل المجتمع من خلال مسرحه بنفسه فيراها ويفسرها . وبينما يظن البعض ان اختيار اللغة كوسيلة اولية عليه يتوقف استمرار المسرح او فشله . فلو كرس كتاب المسرح في كتاباتهم لغة معينة وانفصلوا بذلك عن جمهور

المسرح وضرورة استمراره لوقعوا في نفس المشكلة التي تعانيها عدة بلدان اوروبية من بينها فرنسا . الا وهي اغلاق المسرح وتحويل المسرحيات الى مجرد قصص تقرأ او عكس ذلك . المهم انها تبطل او تؤثر في الواقع .

هذا ولا ننسى ان الاذاعة والتلفزة والسينما والانواع الفنية الكثيرة الاخرى تزاحم الان في كل مجتمع المسرح والضمان الوحيد لاستمرار المسرح هو خلق جمهور يعيش المسرح ويخلص له اذا لابد ان يتنازل المسرحيون التونسيون عن نظرتهم الفردية الى الفن وهي التي تعوق نجاحهم في مجال المسرح وان يتناولوا الواقع كما يعيشه التونسيون لا كما ينظر اليه الكتاب الاجانب طبعا هناك طرق كثيرة لحياة الواقع وبهذا المعنى فان المسرحي حر في تصوير هذا الواقع او ذاك . المهم هو العودة الى مشاكلنا الخاصة والفن قبل ان يصير عالميا لابد ان يعبر عن حالات قومية واعتقد اننا لا نزال بعيدين نسبيا عن الادب العالمي .

اثار الرافدين







سيتون لويد

ترجمة الدكتور سامي سعيد الأحمد

الغزال

□ محمد الطوبي

انشدوا للغزال
انشدوا للذي حل في زهو فتنته ..
مشرقا مثل طلقة ورد من الضوء مبتلة ،
انه ملكي يرتدي الان فستانه
ويسوي على غصن قلبي الوانه
ويمد على بهجة الجرح راحته ..
انشدوا للغزال ،
هو الان يشهر بالزهو صبوته
ويكتب في الماء أسماءه ..
فتحاصرني بالعبير طفولته الناعمة .
حين يخلع فستانه وتضج التطاريز فيه
له تغزل الاغنيات وشاحا من الوجد ..

يعلم ان الغصون التي اطلعتها المرايا وسادته
انه ملكي نام بين دمي والقصيدة ..
واستراحت على مقلتيه
صحوة الامنيات حريرية مثل بوح البنات ..
ويصحو شهيا ومشتعلا كالندى
الخصلات المضيئة فوق الجبين
لها عادة السنبلة
ولها نشوة الياسمين ..
انشدوا للغزال
انشدوا للذي حل في زهو فتنته ..
حنة رصع الفجر كفيه حتى وريد الحنين
انه ملكي وغزالي يصلي له قمر العاشقين ..

الدار البيضاء ٦ــ٦ــ١٩٨٠

١ ـ حربـاء :

وانت تسير وحدك ، تقلقك حالة الشارع المترامي امام عينيك ، فتقول في نفسك : ـ ايا شارعي اعبرك وانت تغلي بصمت ، اتقول ما عندك او لا تقول ؟ الى متى تظل تلف جوفك بهذا الغموض والتناقض ؟ أغلب عابريك يهزلون باستمرار ، تفرسهم الكآبة يقتات من وجوههم التجهم . الا تتقيأ يا شارعي الخبث الذي يسبب لك الغثيان والدوران ؟ .

وتبحث عن نفسك في وجوه عارفيك ، ونظراتهم ، وابتساماتهم المزيفة . لكنك تفاجأ بانك قد تلاشيت نهائيا ، ولم يترسب منك هنا الا الرماد ... الريح تنفخ في الرماد وتلعب به ... ذبت كالزبد في الرمل خلت الموجة المرتدة مباشرة بعد اذاعة النبأ . وتسأل نفسك من جديد واحساسك يصعد كالاسى ، كالدخان ، كالبخور المحترق ، كاللهيب من الجمر :

ـ لقد اذيع النبأ وفيه اسمي من بين الفائزين ، كنت اظن انني سأصبح نجما بعده ، لكن ها انا اجد العكس ... هل كنت مجرد واهم مخدوع في تصوري ؟

تسير في خطى ثقيلة كأنك تقتلع خطاك من الوحل على ناصية الشارع تطرد الذباب الذي يتجمع حولك ، لا تستطيع ان تنظر الى اعلى ، وكأنك جذع نخلة مقطوعة اغصان سعفه ، تدفعه العاصفة في ارض الرمل ، الست انت الذي كنت دائما محفوفا باصدقائك ويرهقك تصافح الايدي ورفع راسك للذين يحيونك . لكنهم انقلبوا عليك الان فجأة هكذا ، كأن جميع اسباب وصالك بهم قد تقطعت ؟ . وتتذكر جلسة الصباح في مقهاك الذي ترتاده دائما بين صفوة اصدقائك حين قلت لهم بالحرف :

ـ الناس يتقلبون كاحوال الطقس ... اينما راوا منفعة يذهبون كالكلاب وراء الرائحة الى الازبال .

وحين انهيت كلمتك تفرست في وجوه الاصدقاء المحيطين بك حول طاولة المقهى ، تبحث عن صدى كلامك ... ثم اشحت بوجهك عندهم فتأملت حركة الاشياء والناس في الشارع من خلال الزجاج ، وبدا عليك التذمر من هذه الحياة وهذا الزمان المضطرب ، واصلت سخريتك من كل من يمر امامك ... في نظرك الناس يقتاتون السخافة ، يحيون التفاهة ... ظهورهم الى الناشر والكاتب وكان الشارع مغطى بغبش الرؤيا ، محاطا بالعمارات الشاهقة أسفل العمارات ... واجهات الابناك والمقاهي ... البعض يدخن ويسبح في الخيال ، البعض يكتفي بالتفرج، والبعض يقلقه اغلاق المسرح الدائم، وكان الصمت مخيفا في المقهى، بعض الجالسين يكتفون بقراءات صفحات الرياضة من الجرائد ويبدون سخطهم المنفعل من انهزام الفريق المغربي في الجزائر ، يدخل البعض، يخرج البعض ، البعض يتحدثون بهمس عن محاكمة الذين افتضح امر تورطهم في رشاوى مقابل مسح الضرائب الضخمة عن (الحاج ع ...) و (الحاج م ..) ... الخ دون دفعها الى « الصندوق »[١] ... و « الباطرون » لا يتزحزح من وراء آلة الحساب التي تلتهم المال ... الجالسون الفوا صوتها النشاز الخشن ، اصبح لا يزعجهم .

دخنت مالبورو .. ثم اضفت تخاطب اصدقائك عسى ان تنتزع الاعجاب بك :

ـ الناس في هذه الحياة كالاسماك في الماء ، لا يستقرون على حالة معينة ، يخضعون لضغط القوة ، الاسماك الكبرى تفترس الاسماك الصغرى ، من يتضخم يعش على الافتراس ... الاسماك الصغرى مغلوب على امرها دائما مما دامت قوتها لا تتجمع ... الاسماك رخوة لا صلابة لها امام عنف الامواج .. تطأطىء راسها، تجاري التيار ولا تعارضه ... اللف والدوران يوقعها في الشبكة بدون أن تعي ذلك .

ورد عليك احد اصدقائك في ذلك الوقت :

ـ تشبيهك ميكانيكي غير جدلي ، تشبيهك جبري ... الا ترى ان الناس ليسوا مثل النحلة التي تبني عشها في غاية الهندسة الرائعة ، ويمكنك ان تثقب من أسفل وعائها الذي صنعته كي تضع فيه عسلها ، رغم انه مثقوب فانها تستمر في وضع العسل دون ان تتمكن من اكتشاف انه مثقوب ، شأنها في ذلك شأن الاحمق



الذي امره الطبيب ان يملا بالماء جرة مثقوبة من اسفل ، الاحمق يستمر في ملء الجرة التي تفرغ باستمرار .

لكنك تشبثت بعصبية بوجهك نظرك ... وقبل ان تغادروا المقهى قلت لهم :

— انا لن اطأطيء راسي ولن اكون — مهما اتوني — خنفساء اتبع رائحة الطعم .

تخطو الان وتتذكر اخر جلسة ودية مع اصدقائك قبل ان يكشف عن سريرتك النبأ المذاع في الواحدة .

ها قدماك تجرانك الى المقهى وانت بين الحلم واليقظة ، انت موزع الان بين الفة اصدقائك واحبابك حين كنت اسفل الغطاء ، وبين صوت المذيع يلاحقك وهو ينطق باسمك ثم يضيف اليه : « وسام شرف من درجة فارس » ..

وتحاول ان تتخلص من الشبح ، لكنه يسكنك في عمقك ، تتردد في دخول المقهى متحديا نظرات الجمر كالشرر متطايرة نحوك وانت في حيرة وورطة :

— هل ادخل الى المقهى رغم انني خرجت من قلوب روادها ام لا ادخل ؟

ماضيك المعتاد يدفعك الى الدخول ، شعورك بان المساحيق قد طارت من وجهك يشدك الى الوراء ، اصبحت خطاك محطمة ، تشعر بانك دمية تتحرك ،



واخيرا تهرب من يقينك وتجذبك الالفة المعتادة الى ان تتخطى الحواجز التي رسمها النبأ المذاع ، تدخل واعين الاخرين منكسرة من رؤيتك ، باردة الوجوه في تحياتك ، .. تنهي تدخين سجارتك وتشعل جديدة من عقب التي انتهت ، ترمي بالعقب تدوسه بعنف بقدمك ، تضغط عليه بقوة كأنه يشكل خطرا ، تخطو في فتور والسيجارة ترتمد بين اصابعك .. لون وجهك قد تغير كما شاهدته بنفسك منعكسا على زجاج المقهى المبتل برذاذ الضباب ... لم تعبأ بصمت اصدقائك المقصود حينما لم يردوا عليك السلام ، تكابر وتكلف نفسك ان تأخذ كرسيا بينهم وتتلهى منشغلا بقراءة الجريدة حينما تجمدت الالسن في الافواه ، وانت لا تقرا في الحقيقة شيئا من الجريدة ، حديثهم اصبح بالاشارات والحركات الخرساء كحديث الصم ، انت كرة تتقاذفها الاشارات التي لها معنى خاص بالنبأ المذاع ، تسمع وكأنك لا تسمع احدهم يقول لجاره بهمس :

— الذي كان يعيب على الاسماك رخاوتها ، وافتراس الاسماك الكبرى للصغرى تجلى بوضوح انه حرباء ، تتلون حسب الاجواء الخارجية لكي تستمر في الحياة ، خوفا من الوقوع في محنة الاسماك الصغرى .

— الم يقل انه لا يمكن ان يصبح خنفساء مهما آتوه .

٢ — الحلزون

وضجت الطاولة بالضحك ، وانت تغلق اذنيك المربضتين بالقطن كأنك في غيبوبة لا تسمع شيئا وانت تدفن نفسك خلف الجريدة ، وداخلك حرائق ، واعباء ، وصراعات ضد التفاهة ، وتسمع احدهم يقول في سخرية:

— الحلزون برخاوته العفنة تهرب منه الاشياء ، تنفر منه القلوب والوجوه والاعين ، لذا يفرز سائله كلصاق يمكنه من الالتصاق ، يتشبث الجذوع الواهية ، يتحلقها ، يركب على الظهور الغافية كي يصل الى اعلى ينتصب ويخطف ويلعق الاشواك ، يشوه جمال الورود، حينما يشعر بقساوة الشتاء خارجه يفرز سائلا كلسيا ، يكون به ومنه قوقعته ذات الدهاليز الملتوية ، يختفي في كهفها ، يخفي عن اعينه الجحيم الذي يحياه الاخرون ، مبتعدا عن انامل الاطفال الذين يمسون قرونه الوهمية ، يهرب من اداء ضريبة المجابهة . هكذا كنت احدسه حين يتعرى على حقيقته .

وحين بالنت في ثقلك على الكرسي الجاف قال احدهم بصوت مرتفع ، بشكل يمكن لك ان تسمعه :

— اضرب البردعة ينهض الحمار (٢) .

كانت الجملة موجة اطاحت بالحلزون من اعلى جذع تسلقه . تضرج وجهك دما ... تنحنح احدهم . قال

اخر وهو يقوس طرف عينه :

– خلاص ، (ضربة بدمها ولا كلمة بسمها)[3] .. العصا حينما تقطع وتجف لا يمكن ان تخضر او تنفجر بالماء او تعود لتحتل مكانها في الشجرة تورق وتعطي ثمارا من جديد ... وماذا ستريح العصا من رسم وشمها على ظهور الناس ؟

– الواقع ان « الحر بالغمزة والعبد بالدبزة »[4]

٣ – الذي يذهب بالخبز الى الفران :

وارعدت وازبدت في داخلك ، وكتمت غضبك بصمت ، يذوب احتقارا وغدوت كالافعى التي تهيأت لان تنفث سمها في خصومها ، لكن قواك خانتك وخرجت مكفهرا تجر ذيولك وتجتر ذاتك ، وهم يشعرون بنشوة التعالي وتشتم الشرك الذي ضيعك ، وفي الشارع كنت ترمق الناس والاشياء بحقد ، الاسماك التي تسبح في الماء تلفظك وتخدشك بزعانفها ، تسمعها تقول وراء قفاك كلمات كالسهام ، انت أحقر من يسير على الارض ، والدنيا تضيق بك ، توشك ان لا تقبلك ، وتشعر برغبة في البكاء ، والبكاء يمتنع عنك .

حينما اردت ان تتخلص من شرذمة من الذين يعرفونك جيدا قبل وبعد اذاعة النبأ ، انعطفت نحو ماسح الاحذية ، جلست ومددت رجلك ليمسح حذاءك ، ماسح الاحذية يمسح حذائك بعناية فائقة وهو يرد على تحيات العابرين ويضاحكهم ويمازجهم في ارتياح واطمئنان ، ليست هناك حواجز تفصل ماسح الاحذية عن ود الناس ، وان كان يقعي في حضيض الاجرة ، في ركن مهمل . اغتظت من هذا الذي سميته في نفسك قزما ، وتضايقت من معاملة الناس له ، ظننت نفسك محل سخرية ، لم تستطع ان تحتمل ما اوحى لك بأنك موضع اهانة .

– شوهت حذائي ، قطعت جواربي .

قلت غاضبا وانت تصفعه الى حد ارميت عينه اليسرى التي سرعان ما تورمت .

قال لك ماسح الاحذية وهو يجهش بالبكاء :

– لن افارقك الا اذا وقفنا في « الكوميساريا » ، انا ماسح الاحذية ماسح « الاذيال » .

وتحلق الناس حولكما .. لم يستطع احد ان يخلصك منه ، سمعت احد الشهود الواقفين ورائك يقول

– الذي يذهب بالخبز الى الفران يضمن لنفسه غذاءه وسلامته ، ولا يأبه بالعرق الذي يندى له الجبين

.. مسكين ماسح الاحذية سوف يبقى في المخفر .

٤_ قطرة الدم في مركز صور متكسرة

وتتركه وراءك وتعود خجولا لا تستطيع مجابهة وجوه الشارع ، تهرب الى الدروب الضيقة المظلمة ، تشقها تبحث عن صمت يسترك حتى تلج منزلك . وفي منزلك وانت مبتل بالعرق وقلبك يخفق بحدة ، تقصد المرآة تنظر فيها حالة وجهك الجديدة ، تفاجأ بالمراة قد انشق زجاجها ، الانشقاق خطوط متعددة كأشعة دائرة متفرعة من مركزها في الوسط ، فوق مركز الانشقاق قد انحطت قطرة دم احمر قان مراق[5] .

تندهش بذعر حينما وجدت المراة قد استحالت الى هذا الرسم المخيف ، تنظر وجهك عبر اطراف الزجاج المنشقة ، وجهك قد غدا عدة وجوه ، كل صورة من وجهك تختلف عن صور وجهك الاخرى المتراقصة كلها على الزجاج في آن واحد . تزداد صدمتك حين تعثر على مصيرك الذي صرت اليه ، وضعك اصبح معقدا . يشغلك امر نقطة الدم التي تصرخ في وجهك ، تحتج تتحدى الصمت والهروب من الفضيحة ... نقطة اصبحت قاعدة تنتصب فوقها علامات الاستفهام ، نقطة الدم تخنقك من عنقك . تشدك من اسفل وجوهك ، نقطة الدم كانت وردة ، لكنها الان جمرة تحترق فوقها صور وجوهك . وتسأل وانت في انفعال وغليان توشك ان تفقد اتزانك :

– هل كانت نقطة الدم بثقلها وعنفها وخطرها سبب انكسار زجاج المرآة ؟ ، هل جاءت من ابنتي العذراء ؟ ، ام من يدي ؟ ام من لساني وقد عضته اسناني ام من وجهي المنكسر ؟ .

نقطة الدم اصبح اتهام الان تكدرك . وتسأل عن ابنتك ، وتسأل عن (صباح زوجتك)[6] ، وتسأل عن (الوسام) . وتسأل عن وجهك ، وتسأل عن .. الخ .

وتجلس وتتأمل القطعة المتلالئة ، بريقها يعمي الابصار ويحدث الدوران في الراس . وتسألك زوجتك عن سبب تعبك واضطرابك وحيرتك وهذيانك . يحبو رضيعك نحوك ، يخطف من يديك القطعة المشعة ، يجلس على مؤخرته ، يضع القطعة بين رجليه المفترقتين ، يقلبها بين انامله ، وفجأة ينفجر بوله عليها ... وتدور بك الارض ، وتنهار قواك ، وتزداد اضطرابا ، ويغمى عليك .

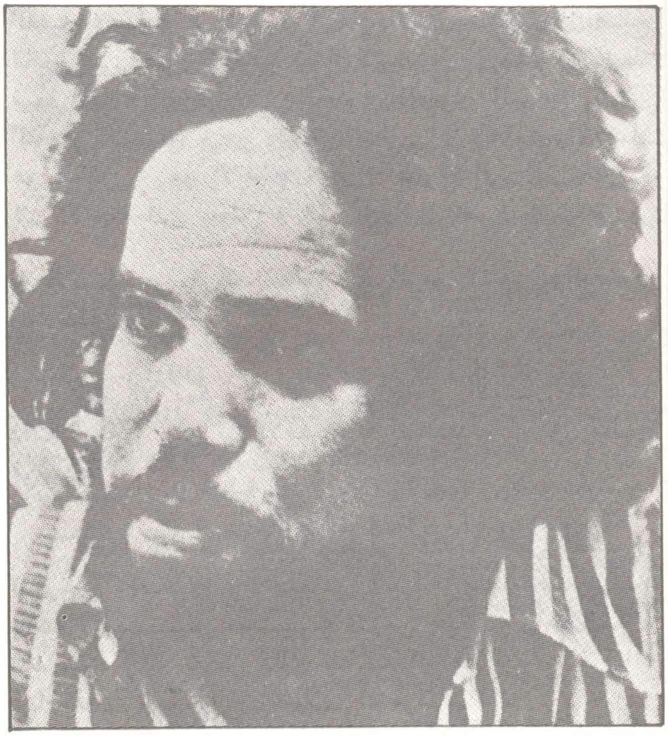
الجديدة – المغرب

الطيب الصديقي والاحتفالية

ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب

«نموذج»

□ عبد الرحمن بن زيدان



اثار الطيب الصديقي جدلا مسرحيا بين المثقفين المغاربة ـ من جهة ـ وبين مثقفي الوطن العربي من جهة اخرى ، بحيث نرى بعض الفرق تعارض معارضة شديدة الشكل المسرحي الذي يوظفه ـ فنيا ـ لخدمة مضمون المسرحية المقدمة . ونرى فرقا اخرى قد تبنت أفكاره ، وطرق عمله في عروضها . فهو الذي طور المسرح الاحتفالي ، واثر بعملي في تقديم العرض ، والتمثيل والتجربة ، والبحث للعمل المختبري على قواعد فنية ، نابعة من صميم الضرورة الموضوعية الراهنة للحياة التي نحياها ... ومن هنا كانت اصالة التزامها وشموليتها الفكرية ، بل وقيمتها العملية .

فمسرحياته ـ التي سماها البعض ـ استعراضية ـ كحكم مسبق دون البحث عن ينابيع أعماله ، وانها لم تفلح في ان تصبح مسرحية شعبية بالمعنى الاصيل لهذه الكلمة ... نجدها في العمق تعبيرية عن حاجة ضرورية لم يستطع المسرح التجاري تحقيقها ، من حيث رد المسرح الى جذوره الاحتفالية ، فالصديقي يبحث عن مسرح شعبي فيه البساطة لا البدائية ، والشاعرية

لا الرومانسية والواقعية لا المذهبية السياسية .

وطبعا فنحن لسنا بصدد مسرحيات كلاسيكية تعالج موضوعات مثالية خالدة عن موقف الانسان من الكون والغيب والمصير ، ولا نحن بصدد نوع من المسرحيات التي تتناول مشكلات اجتماعية وتكافح في سبيل الوصول الى حلول لها من وجهة نظر فكرية ضيقة ، وانما نحن امام نوع من المسرحيات التي كتبت للشعب ، ونبعت من وجدانه الجمعي ، واستمدت من حكمته وامثاله وحكاياته ، ومن مغامراته البريئة وعثراته المتواضعة، من سخرياته وشطحاته الساذجة انها تتناول المشكلات دون أن تصبح مسرحية المشكلة ، وتكشف عن النفسيات، دون ان تكون « رواية » نفسية ، خصوصا بعد ان انتقل الصديقي من مرحلة التعامل مع ربرتوار المسرح العالمي، الى مرحلة التعامل مع التاريخ المغربي والعربي .

فبعد ان اقتبس مسرحيات كثيرة ـ وهو يرأس المسرح العمالي :

ـ « الوارث » عن الورث لرينار .
ـ « المفتش » عن غوغول .
ـ « بين يوم وليلة » عن توفيق الحكيم .
ـ « برلمان النساء » لارسطوفان .
ـ «محجوبة» عن « مدرسة النساء » لموليير .
ـ « في انتظار مبروك » عن مسرحية « في انتظار غودو » لصمويل بيكيت .
ـ « مومو بوخرصة » عن أميدي أو كيف نتخلص منه ؟ « ليونسكو » ...
ـ « القوق في الصندوق » عن يوجين اونيل . وقدور وعندور عن اربال .

دخل مرحلة توظيف التراث الشعبي ، فأخرج مسرحية « سلطان الطلبة » وهي تأليف مشترك مع عبدالصمد الكنفاوي ، ثم مسرحية « المغرب واحد » قدمها بميدان مصارعة الثيران بالدار البيضاء وفي سنة ٦٦ـ١٩٦٧ ـ قدم مسرحية « مدينة النحاس » وهي عمل شعري من تأليف محمد السعيد الصديقي ، كذلك مسرحية « مولاي اسماعيل » ، « الراس والشعكوكة » و « الحراز » ثم « مقامات بديع الزمان الهمذاني » ومسرحية « ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب » وكلها طبعا مسرحيات شعبية .

وهكذا فان خلق فن شعبي ـ من خلال المسرحيات الاخيرة ـ جعل الشعبية عند الصديقي ، في الابداع الفني ، رغم انها تتطور في ظروف التناقض الناجم عن البنية الطبقية للمجتمع المغربي أهم شكل للتعبير عن المثل الشعبية في الفن .

ومن هنا نعيد طرح السؤال التالي : هل الصديقي مبدع شعبي أم لا ؟

طبعا يجب طرح هذا السؤال طرحا ديالكتيكيا، لرصد الجوانب المتصفة بالشعبية الاصيلة في هذا الابداع ، وأي الجوانب يناقض الشعبية مناقضة صارخة ، تشهد على تراجعات الفنان ، امام الرجعية، بل وسقوطه تحت تأثير الظروف الاجتماعية غير الملائمة؟

ان معالجة ابداع هذا الفنان ، هي ايضاح ما اذا كانت مؤلفاته محافظة على الحقيقة الحياتية ام لا ؟ .. واذا كانت كذلك ـ بغض النظر عن رجعيتها كلها ، وتحتفظ بالعناصر الجوهرية للحقيقة الحياتية ـ فان لهذه المؤلفات قيمة اجتماعية الامر الذي لاقى انعكاسه في ثقافة وفن المغاربة بصفة خاصة ـ والوطن العربي الكبير ، بصفة عامة .

فمؤلفاته واعماله ، تستحق الاعتراف الشعبي الشامل ، من خلال « مسرح الناس » الذي كان يضطلع بمسؤولية البحث عن أشكال مسرحية مستوحاة من الفرجة العزبية ، خصوصا وان هذه الاعمال تعرض درجة راقية من الفنية التي يجوزها الفن لا عن طريق المهارة الحرفية في استخدام وسائل التعبير الفني فحسب ـ لان هذا الامر يظل ابدا غير كاف لنشوء الروائع الفنية الاصيلة ـ وانما في الفنان الذي يستطيع ان يصبح قادرا على خلق مؤلفات تمتاز بشعبية حقيقية ، ترتبط فيها المهارة العضوية ، بالمحتوى الفكري السامي : لان التقدم بالانسان ، عن طريق التطور الى الاقوى والافضل هو الخلق ، هو الابداع ، هو الطموح الى المستقبل ، لان الاتجاه الى الخلق ، هو رجعة الى موضع سابق مر به الانسان ، وتركه سائرا مع الزمن المتغير والعصور المتلاحقة .

لكن الا يمكن أن تكون في ماضي الانسان أشياء ذات قيمة ، يرى من الافضل له استعادتها لخلق يقظة قومية ؟ .

طبعا هذا ما فعله الصديقي عندما جعل المضمون الروحي والفكري والاجتماعي لاعماله مستوحى من بلاده ، ومشاكل مجتمعه ، ومن حياته واخلاقه ، وضميره اثناء تفاعل ذلك كله مع الواقع ، ومع قراءاته وتأملاته ، ومن روح العملاق المتمرد في ذاته .

لكن هل المهمة الابداعية للصديقي ــ ككاتب دراما ــ تقتصر على تناول المصادر الموجودة والمتاحة ، وفرز بعضها ، وترتيبها في حوار يخلق لنا مسرحية ؟ أظن ان هذا انطلاق زائف لخلق مسرح شعبي احتفالي متعامل مع التراث ... لان الكاتب من هذا المنطلق يقترب من روح التراث أكثر من اقترابه من روح العصر .

لهذا جعل الطيب الصديقي الادب الشعبي، هو ذلك التراث العريق من خلال « المجذوب » التراث الذي عبر به كل فرد من أفراد الشعب المغربي عن نفسه ، في صدق وبساطة ، وتواضع على لسان مجهولين استطاعوا ان ينطقوا مباشرة بما تحس به قلوبهم ، بعيدا عن قواعد الادب الرسمي وقيوده واشكاله الخاضعة لسلطة كيس النقود ... ولا شك ان ننتظر من المسرحية الشعبية ان تتوفر فيها هذه البساطة والصدق ، وان تتجرد من الادعاء والطموح ، ومن الطبيعي ان نجد فيها الفكاهة الخشنة ، ممتزجة بالتهويل الفاجع ، والموعظة الاخلاقية مما جعل مسرحياته الشعبية استعراضا غنائيا ، ونقدا لاذعا للمجتمع الذي افرزها ، فمثلا هذه مقامات بديع الزمان الهمذاني ، تتمحور حول مشكلتي الدين والسياسة ، وبالاخص ما يحيط بهما من شعوذة واستغلال يتبلوران من خلال شخصية بطل المقامات الشهير « ابو الفتح الاسكندري » ، وقد اختلط في العرض التعبيرات الجسدية لتصوير الالم ، مع استعمال الاقنعة ، فكان تأثير جان لوي بارو وارتو وفيلار واضحا من خلال العرض .

فالصديقي يهدف الى تغيير عميق في جذور الحياة الاجتماعية واحساس الصديقي بضرورة القرب من الوجدان الشعبي ، والتعبير عن ثورات الضمير ، جعل المسرح عنده مكانا للتغيير لا للترفيه فقط . ومن هنا وجب البحث عن الشكل الملائم الذي يحدده مضمون الشعبية وطقوس الاحتفالية .

لقد أكد « ليسينغ » ان الفن يجب ان يتغذى من جذور شعبية ، ولكن هذا لا يعني في رايه حتمية العودة الى الاشكال البدائية للابداع الفني ... فالفنان في رايه يجب ان يجمع عناصر الابداع الشعبي ، والافكار ذات الطابع الاكثر تقدمية وعليه وهو يصوغ المواضيع الشعبية، ان يستخدم كل الوسائل الفنية المتوارثة التي صيغت من خلال مجرى الفن رافعا بذلك الشعبية الى أرقى درجاتها ... وهذا ما حاوله الصديقي في « سلطان الطلبة » و « سيدي ياسين في الطريق » و « مولاي اسماعيل » و « الحراز » و « النور والديجور » و « السفود » من حيث الاستغلال وتوظيف كثير من الاشكال التعبيرية الشعبية ــ كالحلقة والبساط ــ التي اضفت طابع الاحتفال على أعماله ، والتي اعادت الى المسرح شكله القديم حيث كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العمل المسرحي ، والذي بواسطته يلمس عاطفة جماعية ، أو رمزا عاما ، يستقر في اللاوعي الجماعي ، حيث كانت الطقوس هي التعبير عن هذا اللاوعي ، الذي يربط بعضهم ببعض ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية .

فالصديقي ــ من هذا المنطلق الاحتفالي ــ يجعل المشاهدين يعيشون أجواء افتقدوها فهم يستمعون الى الالحان ، والاغاني ، ويشاركون الجماعة في الرقص، والصراخ ، والركض ، والممارسات التي تجعلهم يرتبطون مع الاخرين من موقع الحدث ، وليس من موقع شخصية واحدة ، وكل هذا من اجل ان يشعر المشاهد بصلة وثيقة مع العالم الطبيعي مما جعل مسرح الصديقي مسرحا شاملا ، يتبلور على سبيل المثال لا الحصر في مسرحية ، ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب .

الشاب : زيد ــ زيد وتحدث على الحلاقي .

الراوي : خذ يا السامع حديث الحلاقي ... هاك ها اولاد سيدي احماد موسى ، من بعد اولاد احماد موسى ... ها صاحب العشوب والناموس ... ها مول شربات ومرطبات .

الحلايوي : جبان كل وبان . (جبان) نوع من الحلوى المغربية .

الراوي : يا الله نمشيوا عند شيوخ العيوط
نسمعوا ميات وميات صوت .

الشيخة: مشينا الشط البحر وشربنا كويسات الخمر
وقلنا العهد ما يخون الكاويني الشاويني
شحال بكى هو شحال شكى هو
لو كان شافتوهي

الراوي : هاتا كنزة ــ ها العوادة .. وها الكنبرى (اغنية)

الراوي : لطف سمعك ، واسمع القصايد والمدايح .. فالغزوات والمدايح ..
عنتر بغرام عبلة يصول وبالسيف القاهر يجول

الراوي : اصغ للازلية منمقة القول ... قصة العلي وحكاية راس الغول .

ففي هذا المشهد لم يواصل الصديقي المعلومات عن الشخصيات ، عن أعمالهم الى الجمهور ، قبل ان يأخذ الفعل الممثل في شق طريقه فعلا ، لكنه قدم المكان الذي ستجري فيه الاحداث بتصوير ماهر ، توخى من ورائه تحقيق عنصر التشويق لاثارة استجابة قوية - من الجمهور - لهذا التشويق ، وخلق حب الاستطلاع عند الجمهور ، لانه عنصر من اقوى العناصر الذي يجعل قوى المشاعر تتجه الى الامام ، والتي يعتمد عليها الكاتب المسرحي وبهذا التمهيد يمكن ان نقول عنه انه المحل الاصيل لقدرة الكاتب المسرحي على بناء اساس متين للصرح المسرحي ، الذي يأمل الصديقي رفع قواعده من خلال ما يراه غروتوفسكي وهو الاتصال بين الممثل والجمهور في اطار الاحداث الفنية .

التاريخ والاحتفال في ديوان المجذوب :

يعتبر التراث عنصرا هاما في تكوين الامة ثقافيا ونفسيا وفكريا ، اي تحقيق وحدة ثقافية ونفسية وفكرية ، لانه يقدم نموذجا اساسيا ، وصورة متكاملة المعالم للشخصية القومية بمضمونها وتعبيرها الحضاري ، وتعامل الصديقي مع التراث جعله يلجأ الى التاريخ .. لعرض وثيقة تاريخية عن عصر المجذوب ، حيث حول العمل على التمثيلية التاريخية الى دراسة متأنية للمادة فجمع مصادر وينابيع الافكار الاساسية والاتجاهات الفلسفية وظروف حياة العصر واعرافه من خلال « رباعيات المجذوب » وحاول مسرحة هذه الاشعار ، وطبعا فقد كان هذا متمشيا مع اختلاق جريء على أساس معرفة الحقائق من خلال تصور فني خاص ، وتدخل فاعل للفنان في التاريخ ، ليبلور على اثره البنية العاطفية المتوارثة ، أو اللاشعور الجماعي للامة فالاعتماد - اذن - على الحقائق التاريخية البعيدة ، من خلال عرض حياة المجذوب . جعل العرض المسرحي ينشأ من « الطقس » .

لكن اذا كان « الطقس » يشكل التعبير التاريخي للايديولوجية الدينية ، فان العرض الدنيوي يجعل الدلالة الفنية متحررة - كليا - من تأثير الدين واشكاله ، مما يظهر تضاؤل الهيمنة الايديولوجية للمؤسسات الدينية .

فالاستناد على حادثة عاشوراء - مثلا - واستعادة مقتل الحسين ، يقدم موضوعا ، على شكل محاكاة تمثيلية - قولا وعملا - الفاظا وحركات ، وهذا عكس ما فعله الصديقي عندما اختار شخصية المجذوب ، لانه كان يبحث في ان يجد في مادة التاريخ شروطا لخشبة المسرح ، تبقى مشابهة للحقيقة ، وتكشف في الوقت نفسه عن المغزى الاجتماعي لمصير المجذوب المأساوي ، لان جانب البحث في المسرحية لايعكس اهمية الباحث والمثقف في عالم المثقفين ولكنه يعكس جماهيرية المسرح شكلا ومضمونا .

لقد عمل الصديقي على تطوير نظريات التمثيل ، وعمل الممثل مع نفسه ، وعمل الممثل مع الجمهور لنقد الحياة الاجتماعية في الماضي ، ولكشف الاحداث العميقة التي تختفي وراء السطح ، لابراز ما كان يجري آنذاك في المغرب ، والقوة الخفية والمتشابكة التي أثرت في مصيره ، مع تصوير قناعات المجذوب السياسية ، ويرى ان المهم والحاسم في المسرح هو الاتصال بين الممثل والجمهور ويرى ان المسرح يجب ان يكون طقسيا على غرار ما فعله غروتوفسكي عندما وظف الجوانب الاجتماعية والدينية والقومية لتطوير الروح الطقسية في اعماله ، وهو نفس المنظور الذي نجده عند الصديقي لخلق الاجواء الاحتفالية ، من خلال استعادة التاريخ ، وثقل الماضي الذي يتحول الى قوة محركة في الحاضر .

ان الاعمال الفنية - التي تجسد اعلى درجة من الشعبية في زمنها - تحتوي على أهمية ثابتة ، وتحتفظ بقيمتها الجمالية عبر القرون ، ويجد الناس في القرون التالية : في ابداعات الفن العظيمة في الازمنة الماضية - تلك القيم الانسانية الشاملة المقربة الى قلوبهم ، والعزيزة الى نفوسهم . والفن من هذه الرواية يشكل ذاكرة مادية مجسمة للانسانية كلها في عملها ونضالها وتطلعاتها نحو الغد الافضل ، نحو أرقى أشكال الوجود الاجتماعي نحو اسمى تطور كامل للانسان ذاته ... ومن هذا جاءت أعمال الصديقي للتأكيد على الجانب الحيوي في عملية الالتصاق بالتراث والنظرة اليه نظرة جديدة سواء من حيث المبنى أو المعنى .. فمن هذه الاعمال :

- سلطان الطلبة (سنة ١٩٦٥) وهي تأليف مشترك مع عبدالصمد الكنفاوي .
- المغرب واحد (سنة ١٩٦٥) الطيب الصديقي .
- مدينة النحاس (سنة ٦٦-١٩٦٧) محمد السعيد الصديقي .
- ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب (اكتوبر ١٩٦٦)
- مولاي اسماعيل : من تأليف محمد السعيد الصديقي .
- الزلاقة : الطيب الصديقي .
- الحراز : عبدالسلام الشرايبي .
- مقامات بديع الزمان الهمذاني : الطيب الصديقي .
- مولاي ادريس : أحمد عبدالسلام البقالي .
- رسالة الغفران : عزالدين المدني . واغلبها اعمال تراثية توظف الشكل الحلقة .

التراث ، الحلقة والمجذوب

ان الانفتاح على التراث المحلي ، تعني الانفتاح على الجزئي من خلال الاحتفاء بالكلي لان الثقافة المغربية العربية - كانت ومازال - تشكل قوام الثابت البنيوي المنشود في مراحل متباينة من التاريخ العربي على صعيده القومي ، وما اختيار شخصية المجذوب - كجزء من هذه الثقافة - الا دلالة واضحة على تقديم جانب اساسي ومهم من حياته المضطربة وعصره المهزوز من خلال الاشعار التي فجر فيها مواقفه ورؤاه لمجتمعه وعصره ، وهذا امر طبيعي لأن الاضطراب امتياز للبطل التراجيدي - عبدالرحمن المجذوب - ذلك انه بوعيه وفنه كان وحده المنخرط في علاقة القوة ، يقدر الافراد الذين يأتمنهم على اسراره ان يشاركوه انفعاله ، وغالبا ما يحاولون تهدئته ، لكنهم لا يمتلكون - ابدا - لغة الانفعال الطقوسية التي تتوفر عنده كما جاء ذلك في (اللوحة ٣/٢٦ المجذوب اعمى) :

المجذوب :

يا المجذوب كن صبار
واصبر على ما جرى لك
ارقد على الشوك عريان
حتى يطلع نهارك

* * *

المجذوب :

يا ويح من طاح فبير
واصعب عليه طلوعه
فرفر ما صاب جنحين
بكى ما نشوفوا دموعه

* * *

ان المسرحية تعبير عن واقع تاريخي ، حيث يعبر الراوي(١) والراوي(٢) عن المجذوب عبر السرد ، والخيال دائما تذكري ، وللتذكر حدة الصورة ، وهذا هو ما ينظم التبادل بين الواقعي وغير الواقعي ، الماضي يتحول الى حاضر ، الا انه مع ذلك يظل منظما كذكرى ، وصيغة التعبير عن هذا الخيال الاستيعادي الذي يتذكر الماضي ، هي صيغة « الوصف » المؤثر ، وفي هذا الوصف تحل الصورة محل الشيء ، وهذا أفضل تحديد للاستيهام ، فالصديقي يخلط ما بين العنصر الواقعي والخيال والفانتازيا لدرجة لا يوجد حد فاصل بينهما ، ويترك للجمهور فرصة التخمين كما هو الموقف على وجه التحديد . وهذا ما جعل اعماله المسرحية من خلال تعامله مع التراث - ولو على مستوى اخراج مسرحيات لم يكتبها - تعتبر كرد فعل ضد مناورات الرجعية ومبادراتها في تقديم وجهة نظرها للتراث من خلال تغيير مضامينه ، ليبقى شكلا دون دلالات ولا خلفيات ولاجذور اجتماعية وتبقى مسرحيات الصديقي - في الاخير - ثورة على الاشكال المسرحية السائدة وتأسيسا لرؤية جديدة لقراءة النصوص على المستوى السينوغرافي قراءة جمالية وتأسيسا كذلك لرؤية جديدة في العملية الكتابية للوصول الى مسرح عربي تقدمي أصيل تكون فيه العلاقة بين التنظيم المسرحي والادراك علاقة عضوية ، ذلك ان التنظيم يسيطر على الادراك ، لكن الادراك يقوم - في الاخير - بدوره في تغيير التنظيم .

ان مهمة مسرحية « ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب » ليست مجرد تفسير وعرض للواقع ، وتقديم المغرب كما هو عليه في القرن السادس عشر وانما في الاشارة الى التغيير ، وانتقاد الحاضر من وجهة نظر امكاناته المستقبلية كما في اللوحة (٧ - تونس) كما يقول المجذوب :

- يا ناس ... فاين الجهاد ؟ ... فاين النضال ؟

والعدو فكل محال ... واش عندكم شي من غير كلام العشق .

ومعنى هذا ان العروض الجديدة للصديقي - وبالخصوص المتعاملة والمستفيدة من التراث - تختلف عما قدمه من خلال اقتباسه من ربرتوار المسرح العالمي ، لقد أصبحت مسرحية المجذوب تحليلية اكثر منها وصفية ، نقدية اكثر منها تبريرية وفي هذا تكمن فائدتها الفعالة كأداة للتغيير ، ويبقى المتفرج كما يقول بريخت (لن يتعلم شيئا من مجرد مشاهدة وصف منظور للحدث ، وانما الواجب على العرض المسرحي ، ان يضمن ذاته شيئا معادلا للتعليق) ، وهذا ما جعل العامل التراجيدي في المسرح التقليدي يكمن في محاولة الانسان تحدي القدر لكن العنصر التراجيدي - عند الصديقي - يتخذ قيمة مختلفة في مسرح يستهدف تغيير المجتمع . كما عند بريخت الذي وظف التراث الانساني لخدمة اهداف مسرحه الملحمي .

لذا نرى ان الطقوس الاحتفالية تتجذر في البنيان الداخلي لمسرحية « المجذوب » في اسلوب عرضها ، ومن خلال روابط مباشرة ، وفي نقاط متعددة مع الجمهور وهذه العوامل جعلت الصديقي العتبة التي ولج منها المسرح الاحتفالي الى التنظير ، والذي تبلور في البيان الاول لجماعة المسرح الاحتفالي والصادر بتاريخ ٢٧ مارس ١٩٧٩ بمراكش . فالمسرح عنده ذاب ضمن طقوس التجمعات ، وليست التجمعات هي التي ذابت

فمن المسرح ومن هنا جاء الجانب الايجابي في عروض الصديقي من حيث استغلال الساحات العمومية لتقديم العروض يقول الراوي، عن ساحةجامع الفنا ــ مراكش:

« يوم في ساحتها الباسمة دوت أول حلقة ، مثل خاتم مزوقة ــ يوم حكى أول حاكي حكاية وروى روايته» .... وطبعا فان الحلقة هي شكل من أشكال التعبير الشعبي عن واقع اجتماعي « شعبي » ، ويأتي تعريف اجوائها ومضامينها في اللوحة ١٤ من المسرحية .

المخزني : امنيا ... اهيا ... اش هذا الهرج ؟

الراوي ١ : اش من هرج اسيدي ... هذه الحلقة ...

المخزني : والحلقة بلا قانون ؟

الراوي ٢ : الله ياودي ، راه حنا بكواغطنا .

المخزني : ار ... نقرا ...

الراوي ٢ : تفضل ... ياك ما خصوك النظرات .

المخزني : قادر نهندس بلا نظارات ... وعاش تا تدور هذه الحلقة ؟

الراوي ١ : ...

الراوي ٢ : ...

المخزني : شفتو ماعندكم لا حمام ولا قرد ولا حنش ...

الراوي ١ : حنا ما محتاجين لهرج ومرج .

الراوي ٢ : ما محتاجين لغبرة الناموس والذبان .

الراوي ١ : ولا للحمام اللي طاير بالجنحان .

الراوي ٢ : ولا للقردة مماس الي تتبين الاسنان .

الراوي ١ : ولا لدواء المرض والطيحان .

الراوي ٢ : ولا لعشبة بوزلوم والمصران .

الراوي ١ : ايا سيدي . وأعوذ بالله من اللسان .

الراوي ٢ : نرووا تاريخ ناس زمان .

الراوي ١ : أصحاب الحكمة والبيان .

المخزني : واش من قصة تحكى يا فلان .

الراوي ٢ : قصة صارت بذكرها الركبان .

الراوي ١ : حياة المجذوب عبرة للفتيان .

اذن فاختيار الحلقة كشكل شعبي ... جعلنا من خلال الادوار نتعرف على الشخصية التي سيتمحور حولها العمل المسرحي ، الا وهي شخصية المجذوب (كبطل) .

ان البطل الذي اختاره الصديقي ، كان من صميم الواقع ، وقد كان بحق ــ ومن خلال المشهد التقديمي « ساحة جامع الفنا » يمثل الشخص العادي وهويعلن احتجاجه لما وصلت اليه الامور في عصره ... وقد كانت الاحداث في الحلقة تحطم المكان والزمان ذلك لان الاحداث تجري في القرن ١٦ ، ونرى كيف ان « الشاب » من القرن العشرين يعود الى الماضي كما في المشهد التقديمي « ساحة جامع الفنا ــ مراكش » للتأكيد على وجود جذور مسرحية في الماضي العربي ولينطق شخصيات الماضي كل حسب مواقفه ورغباته وقناعاته .

الراوي : من عجائب الزمن : شاب من القرون الماجية جايزور جامع الفنا .

الشاب : انا ولد القرن العشرين .

....

الشاب : موضوع حلقتهم .

الراوي : حلقتنا على الشيخ الكبير النافع ــ الجامع المانع ــ سيدي صاحب الحكمة والاقوال ، المجرب الاعمال ... صاحب الاسم المطروب اللي به المثل مضروب ... سيدي عبدالرحمن المجذوب .

ان شخصية المجذوب ــ من هذا المنظور ــ شخصية جاهزة ، يقدمها التاريخ نفسه وبجانبها، توجدشخصيات جاهزة ، صنعتها الحياة ، وتوجد الظروف الحية التي كانت تتحرك في اطارها هذه الشخوص التاريخية ، لكل منها وجهه وطباعه ، وشخصيته وعاداته ، وبتعبير اخر تتوفر كل العلائق الفردية التي تتميز ــ واقعيا بواسطتها ــ كل شخصية ، عن أية شخصية اخرى ، ومن ثم كانت كل الشخوص معروفة ومنتمية الى عصر معلوم... لان الانسان اللاقومي هو انسان لا واقعي ، بل هو مفهوم مجرد .

ان شخوص المسرحية ــ بمجرد خلقها ــ وبعث الروح فيها ــ من داخل التاريخ (الحلقة) تتحدث وتتصرف في حرية تبعا لما يمليه عليها واقعها ، هذا الواقع الذي وازاه واقع آخر هو واقع ــ الراوي ١ والراوي ٢ حيث حركا المشاهد واللوحات في اتجاه اغناء التجربة المسرحية ، ويصور الصديقي شخصية البطل التراجيدي بدرجة كبيرة من الاهتمام والدقة سواء في تعليماته أو في التعبيرات الحادة التي يحبو بها بطله ، لدرجة ان غياب المجذوب عن اللوحات يجعل الحوار بين الشخصيات الاخرى يتمحور حول موضوعه .

ــ اللوحة ٣ : (الوداع) .

ــ عزيز : فين مشى سيدي عبدالرحمن المجذوب ؟

ــ الهادي : اش من قرية قصد ؟

ــ محمد : اش من بلاد زار ؟ اش من اوطان عرف ؟

لكن عندما يحضر المجذوب فانه يحاول باشعاره ومواقفه ان يعبر عن الدلالات الراقدة في اللاوعي

الجماعي ، وبهذا يخطط لدوره من أجل ان يكون بينه وبين جمهور « الحلقة » المجتمع اتفاق على التخطيط . لان كل حركة من حركاته ، وكل ايماءة من ايماءة صوته، كانت تحدث سلسلة من ردود فعل الافعال ، تتعلق بخبرات موجودة في ثقافة المجتمع وموجودة في الواقع.

يقول المجذوب :

بدل البقعة يا لعايش مع القرد

حلقتك ما جابت غير الشتا والبرد

لقد هيمنت شخصية المجذوب ، كليا ، على حدث المسرحية ، حيث تنمو ، وتتضح سماتها من خلال الحوار الطويل (ميلاد ـ ثقافة ـ اعتقال ... حب ... عشق ... الاحتلال ...)

الحوار الطويل غير المقطوع ، من قبل الشخصيات الاخرى : بالاضافة الى تعليقات مقتضبة حول الاخرين والتي عن طريقها يتمكن الجمهور من الحصول على معلومات كافية عن خلفيته الاجتماعية واهتماماته ، ووجهات نظره في الحياة ، فهو يعيد الى اذهان الجمهور فترة الانحطاط التي اغرقت المغرب في سلبيات ولدها التوسع الايبيري ، حيث ان المسرحية تعطي بهذه الابعاد درجة كافية من الوزن والتأثير ، بدرجة نستطيع معها ان تغير مجرى الاحداث لمواجهة « الادب الرسمي » أو الحلقة التي تكرس الشعوذة والتزييف كما في اللوحة ١٨ التركيب الثاني تحت عنوان « الحلقة » .

« محمد » : واش ما حشمت شاي تعمر الحلقة بالتشهيب والكذوب على عباد الله « وطبعا فان في هذا مواجهة » للادب والايديولوجية التي تحدثت عن أدنى الشعراء والفقراء والادباء ذوي اللغة العربية الفصحى وتجاهل تماما وجود شيء اسمه أدب شعبي .

ومن هنا اعتمد الصديقي ـ في عمله الفني ـ على تطويع الشكل التراثي لرؤيا عصرية والشكل هنا لاعلاقة له بالاحداث والاسماء التي حملها التراث ـ فقط ـ وانما هو الصياغة الجمالية نفسها كما هو الشأن في السامر الشعبي ، والموال ، والملحمة والاراجوز وخيال الظل وابن دانيال ، وما يقابل ذلك من فنون الرقص والموسيقى والتصوير ... التي وظفها بعض المسرحيين العرب لخدمة رؤاهم الفنية ودلالاتها السياسية والتاريخية والنفسية والاجتماعية .

اننا عندما نتحدث عن الاتجاه الاجتماعي ـ في مسرحية « ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب » فانه يظهر لنا بوضوح ، خصوصا في فترة التناقضات الطبقية في المجتمع المغربي ، والتي ازدادت حرارتها وزخمها ، فمن جهة هناك الهجمات الاسبانية والبرتغالية على المغرب وهناك الصراع بين الوطاسيين والسعديين ،وهناك بداية التهديد العثماني في الشرق والذي بدأ يشكل الخطر على المغرب ، وقد صورت اللوحة ١٢ هذه الاحداث التاريخية والمعنونة بالاحتلال :

الراوي ٢ : يرجع الشيخ لاوطانه ، انتشرت اخبار المغرب، فالدول العربية والازمة اللي عايش فيها .

الراوي ١ : فكل بلاد قامت المعركة ضد الاحتلال الاجنبي، من أزمور والبريجة ضد البرتغال ، فطنجة، واصيلا ضد الاسبان فالحدود الجزائرية ضد الخطر العثماني ...

وتضطلع كل اللوحات بتصوير غضب المجذوب :

ياذا الزمان غدار
كسرت لي ذراعي
طيحت من كان قوي
وركبت من كان راعي

ويتلون الاحتجاج ليعطي حالات نفسية ترسم مسار مواقف المجذوب التي تحولت في كثير من جوانبها الى مواعظ وارشادات لا تنعدم فيها النفحة السياسية والنظرة المتشائمة :

نوصيك يالي حارث الدوم
والدوم كثير نفاعه
الدم ما ينفع الدم
يا ويح من خانه دراعه

وعلى العموم لا يمكن اعتبار غضب المجذوب على انه ـ كليا ـ نتاج المجتمع والزمن الذي عاش فيه ، لان الانطباع النهائي الذي تتركه المسرحية على الجمهور هو أن احتجاج الشخصية المحورية له ما يبرره ، لكن بالاضافة الى الحلم بالتغيير في المجتمع ، فان المجذوب ذاته بحاجة الى تغيير في نفسيته ، بحاجة الى منظار جديد للحياة ، الامر الذي يفتقده المجذوب لانه نجح فقط في انسجام زائف مع العالم :

كسبت من الدهر معزة
وجبت كلام رباعي
اللي ما أعطاه ربي
يقول اعطاني دراعي

فالمجذوب يغير نفسه في الاخير فيبقى العالم بذلك تراجيديا ، ويبقى هذا حلا زائفا مؤقتا ... أما ان يغير العالم ، ويغير تبعا لذلك نفسه ، فهذا حل تاريخي حقيقي ... لهذا كان ملزما بالاختيار بين بديلين ، ان يغير العالم التراجيدي ، أو يقوم هذا العالم بتغيير البطل وسحقه ... لهذا تتفجر صرخة الاحتجاج .

تخلطات ولا بغات تصفى
وطلع خزها فوق ما ها
ريوس من غير مرتبة
ريوس هما سبب خلاها

وبهذا يصبح ـ مثل هذا الانسان كما يقول بريخت ـ يتحرك حتى الان في عالم تراجيدي ومصدر هذه التراجيديا هو الطريقة التي نظمت بها الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، وتبقى التراجيديا ـ في مسرح بريخت ـ من صنع الانسان نفسه .

ان المجذوب ـ من هذه الزاوية دون جوان ـ من نمط هابط ، لانه وجد في مجتمع متفكك مما جعل المسرحية كمجموعة من الدلالات ، ترصد فترات مهمة من الحياة المغربية ... وهذه الفترات هي التي حددت الاستعداد الداخلي غير المرئي ـ عند البطل ـ عن طريق التحولات النفسية العميقة التي أعطت الاهمية القصوى لهذا العمل الدرامي .. كفن فاعل مؤثر في الحياة الساكنة التي تجري فيها تحركات نفسية تبرز الصراعات والتصادمات لتحكي بفعالية ماضي البطل وحاضره ومستقبله المحتمل ، من خلال اخراج جعل القراءة السينوغرافية للنص تسجل نجاح الصديقي في اخضاع التراث الى الشكل المتفاعل مع مجموعة من الانساق التي حددت المضمون الفكري للمسرحية .

الطيب الصديقي والاخراج المسرحي :

طبعا ظهرت أسماء كثيرة في التأليف والاخراج ، حيث سجلت السنوات المتتالية اسماء ومسرحيات كثيرة ، قدمت في ارجاء مختلفة من الوطن العربي ،تضمن بعضها نقلا حرفيا لعملية الاخراج والكتابة في المسرح الاوربي ، في الوقت الذي كان فيه البعض ـ الاخر ـ يبحث عن هوية للمسرح العربي . ومن بين الاسماء ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ عبدالقادر علولة وعبدالرحمن كاكي من الجزائر ، وعلي بن عياد والمنصف السويسي من تونس وعلي عقله عرسان واسعد فضة والدكتور رفيق صبان من سوريا وريمون جبارة من لبنان والمرحوم صقر الرشود بالكويت والخليج وطبعا كان من المغرب فريد بنمبارك ، الدشراوي ، كريم بناني والزيادي والطيب الصديقي ، وهذه الاسماء كانت تجد في عملها على ان تخرج المسرح من بين الجدران يتنشق الهواء الطلق وقد كان الصديقي رائد هذه العملية الابداعية في المغرب عندما قدم مسرحية « المغرب واحد » سنة ١٩٦٥ بميدان مصارعة الثيران بالدار البيضاء ، أو عندما قدم مسرحية مولاي اسماعيل بساحة الهديم بمدينة مكناس ومسرحية الزلاقة التي قدمت بساحة الامم المتحدة بالدار البيضاء .

لقد ركز على الحلقة التي تجري وتشاهد فيها الاحداث على « الخشبة » حيث ان تشكيلها الداخلي يساعد على دمج المتفرجين بالمثلين ، وفي وقت اخر احاطة المثلين بالمتفرجين ، أو القيام بتشكيل فني يتمكن به المثلون من الحركة والانتقال عبر جسور خشبية تمتد بين الصفوف والكراسي التي يجلس عليها المتفرجون، كما فعل ذلك في مسرحية « الحراز » حيث وجود تركيبات بنائية من الحديد تهيء فضاء صالحا لحركة الممثل باتجاه العلو والعمق والعرض اضافة الى سطوح متفاوتة الارتفاع ، تستخدم في تقديم مشاهد متباينة كما في « مقامات بديع الزمان الهمذاني » المستوحاة من الفرجة العربية والتي أضفى عليها الصديقي فنا تشكيليا يرتبط بالخط العربي ، فديكور هذه المسرحية كان خاضعا للعملية التركيبية بين الخط والديكور المركب من كلمة « مقامات » الميم الاولى يوظف فنيا كباب ، والقاف ككرسي ، والالف كجبل ، والميم الثانية كباب والتاء كفراش ، ومثل هذه البنائية الدينامية تغني جمالية بنائية المشهد فالازياء والاكسسوارات اما ان تكون « شخصية » تشارك الممثل اداؤه وتقيم حوارا معه ومع الاخرين ، واما ان تترك ، لانها ـ في هذه الحالة ـ تكون امتدادات صناعية زائدة ، وهذا بعيد كل البعد عن تصورات الصديقي في الخلق والابداع لانه يعتني بالجزئيات لتأخذ مسؤوليتها في البنية الكلية للمسرحية ... ومن هنا نقول ان الاخراج عند الصديقي قد حول الخشبة الى « المسرح الآلي » في استغلاله جميع الحيل الآلية والضوئية التي ابتدعتها براعة العصر الحديث فوق خشبة المسرح .

ان الصديقي يتحكم في انتباه الجمهور ، فيركز انتباهه على ما هو بصري ـ أحيانا ، وعلى ما هو سمعي أحيانا اخرى ـ . ونجد ان الحيل المسرحية قد احتلت مكان الديكور الوصفي الذي وجدناه في مسرحية « مومو بوخرصة » أو مسرحية بوكتف للمرحوم عبدالصمد الكنفاوي ... مما جعل الحركات في مسرحه ذات تنوع وفير وخصب لم يعرف تماما وحتى الآن .

لقد حوت مسرحية « المجذوب » الكثير من الفن

والشاعرية ، وهي امتداد لعملية تأصيل المسرح العربي، فهي تتألف من مجموعة من المشاهد واللوحات التي تسودها الروح الغنائية الشاعرية ... ونحن نعرف ان التراجيديا الاغريقية كانت قد استمدت أصلها من الاناشيد « أناشيد الكورس » لذلك ظل الكورس عنصرا هاما من عناصر التراجيديا ، بل أصبح البناء العضوي للتراجيديا مرتبطا بالكورس ويمكن ان نقول ان بناء التراجيديات الصديقية تتبع نفس الطريق في نسجها من خلال البحث عن وسائل جديدة يكون بمستطاعها عكس واقع الحياة ... وسائل تشجع الافكار والعواطف تساعد على تحويل التركيب الاجتماعي ، فعن طريق « الطقس » الموحد لكل الفنون لخلق احتفال مسرحي، وهذا ما جعل من مسرح الصديقي ايقاعا ينسجم مع الحركة والايحاء ، واللون والصوت ... هذه الاشكال التي تشير بمجموعها ووحدتها الى الزمن .

فاخراجه لمسرحية « المجذوب » يتسم – في جوهر مشاهده – بالمعنى والابداع ، وهو الشخص الذي يخلق رؤية نقية للحركة ، ويقيم الشعائر على أنها شعائر الحياة نفسها ... وهكذا يعمل الممثل عند الصديقي على تسوية الامر بين فنون الزمن وفنون المكان ، ذلك لان خطواته تضفي الشكل النهائي على بنية المناظر المسرحية ، واضفاء الزخرفة على العمل المسرحي ، ثم ان الحركات الايقاعية المتناغمة لجسم الممثل على سطح الخشبة ، تخضع للاختبار كعاطفة تسبب زيادة في ايقاعات المتفرج الجوهرية حيث يقوم الصديقي بتعليم المشاهد اكثر مما يقوم بتعليم ممثليه ، وهذا ما جعله يكافح من أجل جعل المسرح نواة ثقافية تنتشر منها حركة نهضة اخلاقية وثقافية وقيم روحية مفعمة بالثقافة العربية والاسلامية .

لقد حل الصديقي نقطة التناقض الوهمية – كما فعل فيرمان جيمي – بين الجماهير والمسرح الكلاسيكي ، فجعل الجماهير تطرب وتسعد بالمسرح الاغريقي ومسرح القرون الوسطى . ان المسرح عنده ليس النص الادبي – فقط – ولكنه المناخ الذي يبدعه الاخراج على اساس من الخطوط الاساسية للنص ، ذلك المناخ الذي يتيح للجماهير ان تحقق التواصل ، وتحقق لحظة السعادة الجماعية ، بما يؤدي الى ما يسميه فيرمان جيميه العقيدة الاجتماعية . هذه العقيدة التي جعلت الطقس الاحتفالي يخلق التواصل من خلال الاسلوب المسرحي الذي اتبعه الصديقي في ابداع الممثل.

التمثيل او الاسلوب المسرحي :

خلق محمد السعيد والطيب الصديقي لغة شبيهة بلغة المخاطبة الحية ، مفهومة لدى المشاهد والقارىء اليوم ، فرغم تداخل الحالات الدرامية المعقدة : فقد وظف الصديقي الاسلوب – باقتدار – من اجل خدمة غرض المسرحية ، حيث يكتظ بالسخرية ، والصور الكوميدية والتلاعب بالالفاظ ، لاسيما الكلمات الدارجة التي تترك اثرا كبيرا على الجمهور ، عن طريق كلماته الحيوية البارعة ، وسخريته اللاذعة ، وقد وجدنا نفس هذه الصور الكوميدية – كذلك – في « مقامات بديع الزماني الهمذاني » خصوصا المقامة المضيرية التي « تشير الى ذلك من الكوميديا الهجائية التي توصل اليها الانجليزي ابن جونسون بعد بديع الزمان بقرون عدة » كما يقول الدكتور علي الراعي ، ونجد في مسرحية « ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب » ان العبارات المستخدمة قاسية وخشنة ، واحيانا فاحشة ، تتناسب مع عقلية البطل التراجيدي ، ووجهة نظره في الحياة والمراة والمجتمع والسياسة والدين من خلال اللغة الرمز كما في كلام البطل في اللوحة ١٩/٢ حيث ان أقوال المجذوب « عن الحيوانات » جاءت نتيجة تأثره بثقافته القديمة ، خصوصا بابن المقفع ، وفي هذا المجال تأتي الصور التالية :–

عزيز : اش قال على الديك ؟

المجذوب : يا لفروج يالفروج
يا صاحب الاوقات الصحيحة
لو كان تصلي وتصوم
ما تدوز فيك الذبيحة

الراوي : رآه وراء الكلام على الحيوانات كاينة معاني وايفادات ... والفاهم يفهم .

وهذا الجانب يعكس ازدياد نظرة البطل ، مرارة وقسوة بالحرمان، والرغبات الحبيسة بيد ان هناك من آن لاخر بعض المناجاة الذاتية التي يلقيها البطل ، لا تختلف عن نبرة المسرحية ، ولا تفقدها السخرية الحادة من خلال التمثيل والاداء .

ان ممثلي الصديقي كانوا يتبعون طريقة واضحة في التمثيل ، تريح وتساعد المتفرج عن التتبع ،حركاتهم المسرحية وتمثيلهم يعبر عن لعبة تقدم للجمهور وليس نصا مسرحيا لمؤلف متخصص، وتبقى الفرجة عنده وحده ادراك فني متصلة تجعل المشاهدين يدركون المسرحية ، وهي فترة خلقها بالذات . ان التمثيل عنده كعزف الموسيقى او اداء الرقصة ، يؤثر فينا لاننا بالاضافة الى كل ما سبق نكون شاهدي عملية تكون

الفن ، فنحن نلاحظ كيف يتم تبادل الادوار اثناء العرض، وهذا التبادل يهدف في حركته الى بلورة العمل الجماعي في خلق الاحتفال الذي يجعل الممثل لا يستطيع ان يبدع منفردا ، فهو مشدود بقوة الى اصدقائه ، ففي المسرح كمجال الفرق الموسيقية فالفرقة المسرحية كفريق العازفين في الاركسترا ، قوته الفنية في جماعيته ، وفي تمازج الادوات والمواهب الفنية لان المسرح يحتاج دائما الى التجمعات الشعبية والى العمل الجماعي الذي يمتلك وسائل الانتاج .

اذن فالوحدة بين مضمون مسرحية « المجذوب » وشكلها كفن هو عرض الحياة الانسانية والصديقي المبدع المنفذ ، والانسان الممثل ، ومادة الابداع ،وطريقة التجسيد والتعبير ، جلية للعيان في الصورة المسرحية حيث ان هذه الوحدة لا يمكن فصلها .. انها تامة ... وفيها خصوصية في المثل .

فالصديقي لم يعد يعامل الجماهير كممثل فقط ، أو كمنتج للعرض المسرحي ، بل أصبح كمواطن تدفعه هذه الصفة الى اعداد الاعياد الشعبية التي لايمكن الاستغناء عنها ـ كما في مسرحية « سلطان الطلبة » ـ ويجعل هذه الاعياد ممزوجة بوجود تيار المسرح الغنائي ، لان الموسيقى فيه لا تحتل مركزا ثانويا ، بل تحتل الى جانب تمثيل الممثل الدور الاساسي في انشاء صورة الفرجة ، فالصورة الموسيقية تتطور تطورامتصلا، مرتبطا بالفرجة ودلالاتها ، والممثل هنا هو المغني الذي يجمع بشكل عضوي بين الغناء والتمثيل كتمثيل ، مما ولد من رحم هذه التجربة « ناس الغيوان » « جيل جيلالة » « ثنائي » » بازوبزيو « في استعمال اسلوب النقد الاجتماعي من خلال عروضهما الثنائية .

وقد تحول الاسلوب المسرحي في اخراج مسرحية « الحراز » الى توظيف جديد للتراث تراث الملحون لكشف الصراع بين عويشة والحراز ، ومحبها عثمان الذي يتنكر طوال العرض في عدة شخصيات ونلاحظ كيف ان مهمة الشاعر الغنائي قد تحولت على يد الصديقي الى مهمة الشاعر الدرامي ، من حيث الكتابة على مستوى الاخراج ، ومن حيث رسم صورة العلاقات المتشابكة بين مجموعة من البشر وهم يجتازون لحظات حاسمة من حياتهم . وعمل الصديقي كان هو التوفيق بين الشعر من حيث هو عمل أدبي ، وبين الشعر من حيث هو عنصر في البناء الدرامي ونفس العملية نجدها في مسرحية « المجذوب » التي نجد فيها تكريس أغاني الصوفية ، مما يجعل الصديقي لا يلتزم بنص المؤلف وافكاره ، لان ذلك من أهداف المسرح التقليدي كما يقول غروتوفسكي ان النص بالنسبة الينا هو مجرد عنصر من عناصر العرض ، ومع ذلك فهو ليس أقل من هذه العناصر أهمية .

ان المسرحية بصورة عامة جيدة ومشوقة ، وفيها روح شعري جذاب ، وجديرة بكل عناية واهتمام وهذا ما جعل عبقرية الصديقي لن تكرر نفسها ابدا ، لانها لم تبن نفسها على الاسس القديمة ، بل كانت خلاقة ومتجددة ، دوما ، وكان كل اخراج جديد له ، يعتبر حدثا فنيا كبيرا ، يمكن ان تنشأ منه تقاليد مسرحية جديدة ... لكن دون نسيان بصمات اساتذته جان فيلار جان لوي بارو وارتو .

ان اخراج مسرحية المجذوب من خلال كل اللوحات يجعلنا نتعرف على عدة جوانب من الصراع في أهن شخصية البطل ، بل والاسباب الكامنة وراء ذلك ، وتبقى هذه الشخصية مقنعة ، تأخذ بناصية عواطفنا واعجابنا ، بل نرى فيه انسانا يثير اهتمامنا ، وفشله في الحياة ليس مرده لعوامل خارجية ـ فقط ـ بل انه جزء من ضعفه الداخلي الذي يعترف به ، وان في شخصيته تتصارع عدة عناصر : الذكاء ، والسخرية ، والغضب الدفين ومسحة من اليأس في عالم لايستطيع ان يجاريه ويبقى التطهير وفي خاتمة المطاف عنصرا تحريضيا ، يقول الصديقي في المسرحية :

فتح العين يا مول النية

فتحوا العينين يالقلوب المعمية

وعلى أي حال لا يمكن اعتبار مشكلة المجذوب مشكلة عامة فقط ولكنها جزء من بطل سيواجه النهاية المحتومة ، والعزلة التامة والانهيار .

المجذوب :

يا محنتي عدت خماس

والتبن عمى عيوني

خمست على عرة الناس

وقت الخير حازوني

الراوي : هنا يا سادتي يالفاهمين ... بدأت محنة الشيخ الكبيرة .

انها بداية السقوط أمام الواقع واشكالياته حيث بدأت الزوايا الدينية في التكاثر والتقوى ، ونشر نفوذها المتزايد بين الناس كبديل لانعدام سلطة مركزية قوية ...

ومن هنا سيرتمي المجذوب في احضان عالم تراجيدي مع المجانين والمجذوبين كما في التركيب الرابع اللوحة ١-٢٩ . ويعمل الصديقي هنا على اثارة الدهشة بدلا من المتعة على الطريقة البريختية ، حيث تتحول هذه اللوحة الى تعليم وتوجيه بدلا من ان تسلي ، فعن طريق خلخلة الانسجام الدرامي ضمن اطار العمل المسرحي في الاخير يكون الهدف هو ان يبقى المتفرج في درجة من اليقظة تمكنه من ان يكون في وضعية المراقب .... أو الذي سيدعى « للادلاء بصوته » كما يقول بريخت لا المنسجم مع ما يقدم له .

لهذا يخاطب الصديقي عقل المتفرجين في اللوحة الاخيرة ... ومن اجل الوصول الى مخاطبة عقل المتفرج وايقاظه ، لجأ ـ كما كان يفعل بريخت ـ الى التغريب الذي يهدف الى تحقيق عدم التوحد بين المتفرج والممثل بحيث لا يعيش المتفرج مع الممثل الدور الذي يلعبه، ويستغرق في افتعالاته ويصرفه عن تشغيل عقله في محاكمة ما يجري أمامه من حوادث وما يعرض عليه من قضايا ومن خلال التركيب الرابع اللوحة ٢٩/١ سيدي الهادي بنعيسى مع المجانين والمجنونين يتبلور لنا هذا الجانب:

الراوي : أرد بالك أهيا ـ أرد بالك ـ رد بالك تشوف البرهان ، وتحضر للعجب ... اللي غادي تشاهده ما تطيق تشوفه العين الحقيقة عريانة غادي تشوف ياللي تبتاسم بنادم بين الموت والحياة ـ بنادم عايش بدون ما يشعر بالحياة ـ غادي تحضر لابشع واشنع مرض ، مرض كيقتل مرض ما كيضر فالاعضاء ...

باش أمراض هذا الناس الجالسين تحت الحيط ؟ وهذا الاخرين اللي واقفين على رجل وحدة ؟ وهذاك اللي تايدور النهار وما طال ؟ آش من مرض دخل بين الجلد والعظم بحال السوسة ـ مرض اعظم من السرطان ـ اخطر من الحي أبشع من الجدام ، كل واحد وكيف جاه ...

المخ ـ المخ شلا سميات عطاوك الناس يالساكن فالراس يالمهدد بالوسواس ... مرة مخ ـ ونوبة عقل ـ مرة دماغ ـ مرة مزاج ، فيك النقشة وفيك البولون والمودرين فدار غفلون تتحفى وتتبرض وتتصحح وتتمرض ...

ان المسرحية من خلال هذه النهاية السوداء جعلت المسرح بالنسبة للصديقي ـ من خلال أعماله الاحتفالية ـ هو المكان الذي يكشف فيه المشاهد انسانيته وهو يتفاعل مع العملية المسرحية خلال رد فعله أو صوته أو مشاركته العفوية ، أو مشاركته الجماعية في الاحتفال (الطقس) أو الممارسة انها مشاركة ذاتية مركزة في الوقت نفسه على الذات في عملية مواجهة البحث عن الجوهر الانساني فالصديقي الكاتب المسرحي والمخرج والممثل انسان بالمهنة ، ومن اجل هذه المهنة وظف شتى الملكات : ارهاف في المشاعر وذكاء في العقل ، وشدة في الملاحظة والخيال والحرس وسعة الاهتمام ، وما اختيار المجذوب الا تأكيد على التأثير الحاد الذي تركته اشعار المجذوب على المجتمع المغربي خاصة والعربي عامة .

الراوي ٢ : انا فعاركم انا مزاوك فيكم .
كلامك محال يمشي مر الواد .

الراوي ١ : أنا فعاركم صفاوا يالفاهمين
قيدوا كلام يتحفظ يالقاريين

الجماعة : اللهم صلى عليك يا رسول الله

الراوي ٢ : اللي عاودها ينجى من العين

الجماعة : اللهم صلى عليك يا رسول الله

الراوي ٢ : نبدا باسمك يا علي
نسرد ونجيب فالقوافي
قصة داك الي قالوا انها لي
كلامه يتشري بذهب غالي

الراوي ١ : حفظوه الاجداد وعطاوه للتوالي
حفظه الفقير البسيط وحتى دومال

عزيز : كل من حل فمه على كلمة يقول قال : (الشيخ المجذوب) .

ان اختيار المجذوب كشخصية تاريخية تراثية يجعلنا نطرح السؤال التالي : هل عصرنا هذا يشبه عصر المجذوب حتى تحافظ رباعياته على تأثيرها ؟ ويوظفها الصديقي توظيفا جديدا ؟

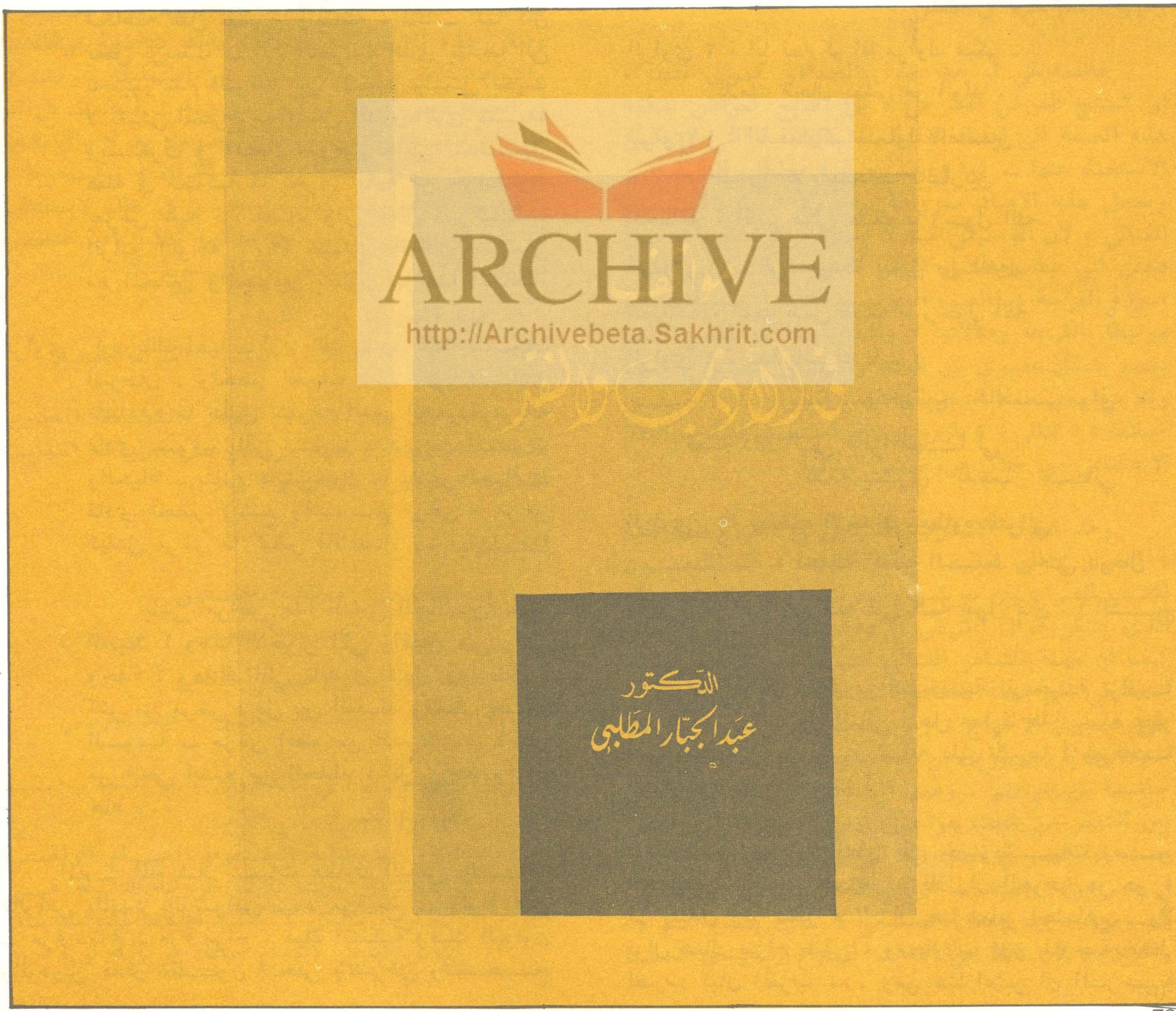
طبعا وبصرف النظر على خصوصيات زمن المجذوب ، والزمن الحاضر ، فلا زال الجوهر هو هو ، لم يتبدل ولم يتغير ، لا زال هنا تمايز اجتماعي ، ولا يزال هناك صراع طبقي ، ومحاولات غزو خارجية تخطط لضرب كيان المغرب ... ومن هنا اعتبر ان المسرحية

قد اخترقت الحياة من جهة نظرة جديدة كل الجدة . لانها صورت خوف الانسان ، مع تصوير النهاية السوداء التي آل اليها المجتمع المغربي من خلال مصير المجذوب وهذا هو من مسرح القسوة عند أرتو الذي يخترق الحياة من اجل اكتشافها وتعريتها .

الراوي : شحال من عاقل سليم الطوية
اتظاهر هو بالحمق وافقد كل مزية
يا لباحث عن الاسرار الحقيقية
درس بالعقل معنى هذا القضية
تدرك الحق ستار يخفي التضحية

اذن لقد كانت الوحدة العضوية من خصائص المحتوى والشكل القوي الذي أضفى صيغة المسرح الاحتفالي على أعمال الصديقي والذي يعتبر بحق « مؤلف الفرجة المسرحية » .

عبدالرحمن بن زيدان
المغرب مكناس في ٢٠-٢-١٩٨٠



اغنية للفرح

□ محمد الغزي

انحدروا يا عشاق ويا شعراء فهذا زمني
اني اضرمت النار لكم قبل الناس
لممالك اخرى آجهلها يأخذني جسدي
خلفت بمحبرة اللون مراود كحلي وتركت على العشب
وشاحي،
اسود ... اسود كان الليل وكان دليلي فرحي
وأوقدت سراجا في خيمة هذا البدن
مبتهج زمني
مبتهج هذا الجسد الخارج من بيت طفولته
مبتهج فرحي
انحـدروا
هذا بدني لمرافىء اخرى مشمسة يحملني
أبيض أزرق كان الليل وكان دليلي فرحي
مر الخزاف على بيتي فهتفت به
يا صانع جرات الطين
هيء من جسدي سبعة أقداح
للعشاق الاتين
قدم السقاء فقلت له
سيدنا خل الماء ففي حضرة من نعشق
ستكون الروح الماء
وهذا الجسد الدورق
انعطف النساج فقلت له
مولاي وسيد كل الناس
اضفر من شعري المرسل سجادا
حتى تترجل صفوة جلاسي

حيي البناء فناديت ترجل مولاي
وخذ قرطي وسوار يدي واطواقي

حتى تحفر في جسدي سكنا
لمواكب عشاقي
مر الشيخ جلال الدين

فهتفت به سيدنا اجعل من عيني سـراجين ومـن كفي
مجمرة

حتى اتقد الليلة في ظلمات خبائي

فجميع العشاق تغشوا حانة عشقي
والرب غدا من ندمائي

يا شعراء ويا عشاق انحدروا
فأنا في محبرة اللون غمست مراود كحلي واخذت من
العشب وشاحي
أبيض ... أبيض كان الليل وكان دليلي فرحي

انحـدروا
من سيغني بعدكمو في حضرة هذا الجسد القادم شعرا؟
من سيغني ؟

هرمت أصواتكمو يا عشاق وهذا العالم طفل
شابت خصلات قصائدكم يا شعراء ولما يبتدىء الحفل



الأقمار الورقية

زعيم الطائي

صباح كل يوم ، تحملني قدماي الى هذا المكان ، افترش مقعدا نائيا على الثيل المقصوص قرب الشاطىء ، وفي وحدتي ارقب النهر ، والشمس والسماء التي تثيرني زرقتها ، وتدغدغ دمي وروحي كلما اراها .

اطل على العالم من ركني المنعزل ، افكر ان توقف اشارة من يدي الحروب ، وتجعل المجاعات والاوبئة ذكريات. لذلك اقضي الوقت بالصمت ، ولا اجد بيدي شيئا ، فأنا رجل مريض ، نصحوني بالابتعاد عن الناس ، وقالوا ان الهواء والشمس ، والحدائق العامة تفيدك كثيرا ، لذا اخترت هذا الركن المنعزل بين اشجار الشاطيء ، اقضي فيه نهاراتي ، واغادره بهدوء قبيل حلول المساء ، دون ان أشعر احدا ، بانني اعيش حياتي مثلما يحيا حياته كل انسان .

ترى ما الذي حدث لي ؟ لقد كنت فخورا بأنني احيا واعيش ،فما الذي حصل اليوم ؟ هكذا ، ليست الحياة الا توقعات ، تليها توقعات ، وتوقعات اخرى ، لكنني اشعر ، وبكل اسف ، ان توقعاتي قد توقفت ، وانتهت رغباتي .

• من قال ياترى ، شمس حياتي غابت ، لا يدري احد ، فلقد صرت اتأمل الحياة يوميا ، فلا اجد شيئا ، ولا اتوقع شيئا . الحياة التي تصورتها ـ ذات يوم ـ فائقة الجمال . اه ، يقينا ان لا شيء أجمل من لوحات المتاحف ، والموسيقى القديمة ، وافلام السينما الصامته، والاحلام ، ولكن ، بالرغم من ان الحياة مليئة بكل هذا ، الا انني لافتأ احس بالانهيار والذبول .

في البدء ، لم اتصور انني ساطيق هذا المستوى من العيش ، وفكرت في انهاء حياتي مرات عديدة ، لكن الامور التي تبدو قاسية باديء الامر ، سرعان ما تتحول الى اشياء عادية وسهلة ، يرضخ لها المرء بعد وقت قريب ، ثم يتعودها بالتدريج ، حتى لا يصدق يوما انه قد خلق بدونها .

لذلك بات مألوفا لدي ان ينظر الي اصدقائي بأشفاق ، اينما رأوني ، في الشارع ، او في دائرتي

الصغيرة التي تركتها بسبب المرض ، او حين اعود اليها لاستلام مرتبي الصغير نهاية كل شهر .

في البداية كنت اغضب لنظراتهم كثيرا ، ولا اطيقها، لكنني اصبحت بعد فترة ، في امس الحاجة الى كل نظرة من أي انسان ، حتى ولو كانت نظرة اشفاق معطوب ، او رثاء .

لكن اشد ما يقلقني ، هذا الشيء الغامض المريب ، الذي يزحف بطيئا ومستمرا داخل روحي ،فيحيلها الى برد ظالم ، ويصيب اوصالي بالعجز التام اياما طويلة .

حتى لكأنني اظنها ستغادرني مرة واحدة ، دون ان تعود ، فأبقى جسدا يتنقل بين الناس دون ان يحتوي روحا بين جوانحه ، بل ربما كانت في طريقها الان الى الاختفاء ، فاصدق في بعض الاحيان ، انني رجل لم يبق من روحه الا نصفها ، وان كان الالم قد زال عني منذ وقت طويل ، الا انه كان اغلب الليالي ، حينما يأتي ، يفقدني صوابي ، فأبيت يقظا حتى الصباح ، واشتهي ان اصلي حتى اموت ، لكي اتخلص من هـذا العذاب المكتوب ! .

لقد قاومت اشهر عديدة ، لكنني بدات انهار .. أي وجود مرير ، ذلك الذي يؤطره شبح الموت الموحش الخارق للروح ! أي جسد ذلك الذي يمكن ان تنقلـه نسمة ، وترديه نفثة الم نحرسة ! ؟ الا يمكن ان يكون جسدا بلا معنى ؟ او جسدا ولا جسدا في الوقت نفسه ! افلا يمكن ان يأوي وجودي هيكلا اكثر قوة واشد رسوخا ، واعلى جلالا فاكبد البارد حتى لو حمـل في داخله نارا ، فلن يجد من يدفئه اينما كان .

الان انصرف الناس ، فحلت الطمأ نينة في المكان ، وتوقفت الشمس على ارتفاع يسير فوق النهر ، وها هي الظهيرة تصحو ، وغيوم ثقيلة تبرز في الافق الاقصى من جهه الجسـر . فكرت بالذهاب انا الاخر لكن اقتراب الصبيان الثلاثة منعني ، هاهم يقتربون من مكاني ، وهم يتألقون في الشمس الدافئة ، التي بدات تبعث في رأسي الالم ، اخذوا يخلعون قمصـانهم البيضـاء ، فبقيت مستلقيا انتظر اقترابهم ، واستمع الى وقع خطواتهم التي تشبه ملمس اجنحة فراشات صفر .

وضعوا قمصانهم على الارض ، واتى احدهم بحجر صغير ثبته فوقها ، قال : ــ لماذا انتم مستعجلون ، ان السمك لن يهرب مادمنا قرب النهر .

واخرج احدهم السنارات من كيس يحمله ، ثم القى على الارض كيسا ورقيا ، وبقي جالسا الى جواري وهو يقول :

ــ لن انزل ، فالماء بارد .

اجابه احدهم :.

ــ من قال اننا سوف نسبح ؟

قا لالاول :

ــ كما انني لن اصيد سمكة واحدة ، لقد جربت ذلك مرات عديدة .

ــ جرب ثانية . ام انك ماتزال خائفا منذ تلك المرة ؟ وكأنما لم يستمع الى كلامه ، عاد الى ارتداء قميصه وهو يخاطبهم بصـوت يشـوبه الخوف :

ــ لن اضيع وقتي ، سابقى هنا جالسا ارسمكم من مكاني ، واعطي صورتكم الى المعلم .

ذهب الاخران مع سناراتهم عند الضفة ، فنظرت الى الصغير النحيل بجواري ، كانت عيناه الواسعتان ، تبرقان في اسى وتوق ، وتنظران فيما حولهما بدهشة مسحورة ، نحو الخضرة وزرقة النهر والسماء .

اخرج دفترا وقلما صغيرا من جيب سرواله ، ثم بدا يخطط المنظر من حوله ، قلت له :

ــ هل تقدر ان ترسمني ؟ فحول عينيه المندهشتين ، وفتحهما على وسعهما ، ثم سلطهما علي في ابتسام وقال :

ــ اظن ذلك .

قلت : ــ اذن سوف اختار وضعا ، قال خـذ راحتك .

وبينمـا كان الاخران قرب النهر ، اخذ الصبي يخطط وجهي في دفتره الصغير ، فاغتنمت الفرصـة لاتطلع الى وجهه ، شعره الفاحم المرسل عند الكتفين ، وملامحه النحيفة الرقيقة ، اصابعه الطويلة ، وانفه الدقيق الذي يشبه نقطة ماء سائلة ، وذقنه الموحـي بالحزن .

حدجني بنظرة فاحصة من عينه البلوريتين ، وقال: الان فرغت من تحديد ملامحك ، فرحت انتظر بشوق ان يفرغ من رسمه ، وانا اتطلع الى نور الشمس المنسكب على شعره المفروق ، ووجهه الذي بلون عصير البرتقال المخفف ، قلت لنفسي ، (انه صباي الذي فقدته ، حياتي الهاربة التي لم تنصفني لحظة واحدة ،) ولاادري من اين انبعثت انغام كمان بعيد في تلك اللحظة ، فقلت :



ــ لماذا لم تذهب معهما ، أانت خائف الى هذا الحد ؟ نظر الى الاشجار البعيدة عند الشاطىء الاخر وقال :

ــ تضييع وقت ، قلت له : ــ حينما كنت في عمرك ، كنت رساما ايضا ، لكنني تركت ذلك ، ولا اعلم لماذا ، هل ستأتي غدا ؟ .

قال :

ــ لا ادري ، لقد هربنا اليوم من المدرسة ، ولكنني الان جائع ، سوف اجمع الحطب . واشتد صوت الكمان ، ترك الى جواري الصورة التي لم تكتمل ، وذهب يجمع العشب الجاف عند اطراف الحديقة ، ولما تهيأ له جمع كمية صغيرة اقبل بها قريبا مني ، اخرج علبة ثقاب من حيب قميص الغلام الاخر ، ثم اشعل النار ، داسا رؤوس البصل تحت الاعشاب المتقدة .

بعد دقائق ، اجتذبت الصبيين الاخرين رائحة البصل المشوي ، فهرعا من مكانهما مقبلين نحو النار ، وهما يتضاحكان ، ارتديا قميصيهما ، وبدءا يحركان الاعشاب المدخنة بعود طويل ، وما هي الا لحظات حتى بدات النار تخبو رويدا ، رويدا ، فقام احدهم باخراج رؤوس البصل ، وحمل ذو العينين الكبيرتين واحدة ، قدمها الي ، فاخذتها ، ورحت التهم البصل المشوي معهم ، وشيئا فشيئا صرت اشعر بطعم جديد لسعادة طارئة ، سرعان ما بددت ظلام روحي ، التي بدأ يتوهج فيها أمل بقيت انتظره سنين طويلة ، وتولتني الدهشة ، وقد ارتدت لي قوتي السابقة ، وشراهتي للحياة ، رباه ، كم تصورت انها قد ضاعت ، لكن هذا اليوم السعيد ، بالرغم من كل ذلك ، سرعان ما سينتهي ، وسيخيم الغباء الحزين على روحي ثانية ، كما يخيم ظل الغيوم الداكن على اوراق الشجر المصطف الى جوار الشاطىء .

ترى هل حيواتنا لا نفع فيها ، حتى تنمحي بهذه السهولة ، ؟ .

عدت اراقب وجه الفتى من جديد ، الوجه الجميل المخيف ، المثير للاشفاق ، لا ادري أميت هو الاخر ؟ ولكن كيف يمكن ان يذعن للموت من يمتلك مثل هذا الوجه ؟ اذن لماذا يصمت دوما ، ويحني رأسه ، فيما اغتنم زميلاه لحظات متعة الرذاذ المتساقط ، وراحا يتسابقان على ثيل الحديقة ؟ .

رحت افكر ، وانا اراه ، بالعذاب الاليم الذي سوف يتولاني اذا لم يقدر لي ان اراه كل يوم .

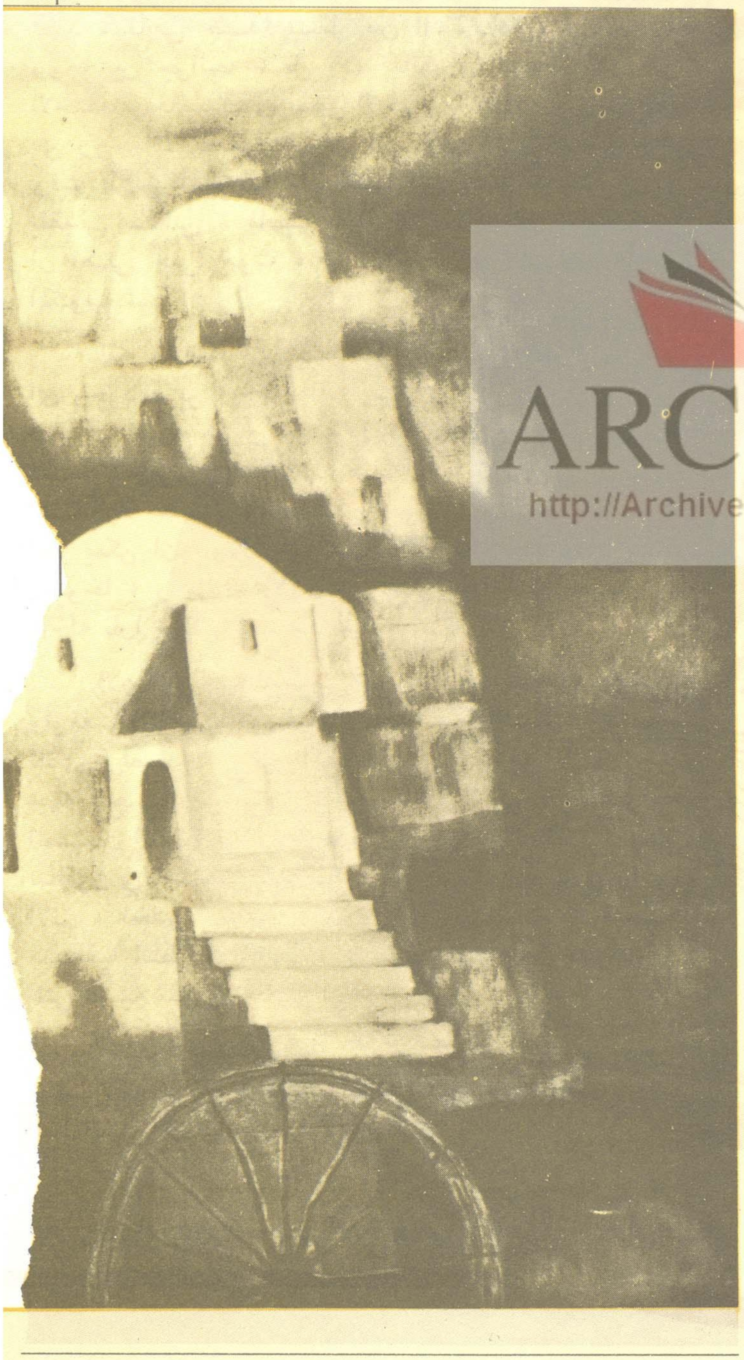
صرخ احد الاولاد :

ــ هيا سوف نسبح ..

وركض ثلاثتهم ، فركضت انا الاخر ، وكنت اضحك بشدة ، واتجهنا صوب الاشجار الكثيفة ، بين الرذاذ الخفيف المتناثر ، وانا اراه كالنصال المتفجرة الوامضة ، وقد ذوت بلمساته خضرة الاشجار السريعة ، انني ارى كل ما يبدو امامي ، واشق طريقي بين الصبية كأنني أصغر منهم ، ياالهذه السذاجة المتبقية ، لكن الحنان عذبني ، ان السعادة تدب الى نفسي وتشع ، تتألق في وجهي ، تفترسني ، انني اسبح بالخضرة المرتجفة ، ولكن كل شيء يمر والحياة تذوي ، ياللحنان المعذب ، واأسفاه .

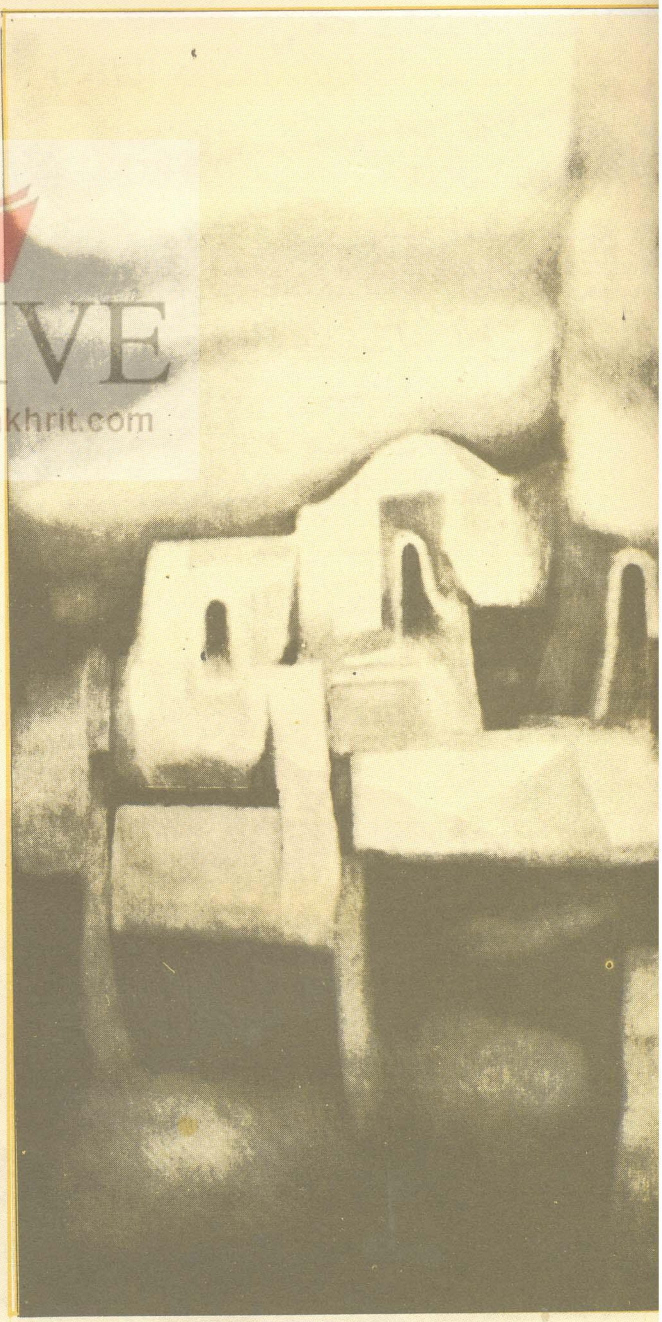
صرخ احدهم من بين الاشجار ، مشيرا نحوي ،

ــ انظروا الى هذا ، انظروا الى هذا ، انه مثل الممثل المضحك في التلفزيون .



توقفت الضحكة في حلقي ، كم المتني كلماته ، وسكنت لحظة في مكاني ، استجمع اطراف سعادتي التي تكاد تبعثرها سخرية صغيرة ، حيث اصابت الجزء الاكبر منها .. سأتألم ، ها ان اقدامي تتصلب ، وتعود الاختلاجة الى رئتي ، انا وحيد ، ياله من الم ، ولكن الرذاذ كان جميلا . انبعثت في قلبي نشوة طارئة ، مفاجئة فبدأت اركض من جديد ، مثل الممثل المضحك بالضبط ، وكان ذو العينين الواسعتين ينظر الي بحرج من خلال التماعة عينيه الحادتين حتى توقف الاثنان الاخران ، فتوقفنا جميعا ، وكنا نلهث ، وانا الهث بشدة ، ما هذا ؟ انني سعيد جدا ، بالرغم من انني اكاد اختنق ، بالرغم من انني مسلوب الكيان .

ابتعد الاخران ، مسافة منا ، وهما يلعبان قرب النهر ، فاقترب هو مني وقال :



ـ ما الذي حدث ؟

قلت : ـ خائف ايضا ، نفس الشيء الذي تخافه .

قال : هل المك احد ؟

قلت : ، اجل ، كلهم ، اينما ذهبت ، العالم كله . تركني، ورأيته يركض خلفهم نحو النهر ، وانا جالس من التعب ، سوف استلقي على الحشائش التي تكاد تتحطم من تحتي ، ان النهر يتمايل ، وينزلق في نعومة جذابة ، ومن خلفه الاشجار ، يشحب حينا ، ويزدهي حينا ، وكلما تزايد الرذاذ انساقت الدوائر الصغيرة وسط الماء ، كأنها اقمار ساقطة في برك الفناء الخلفي في حوش البيت .

فجأة صاح احدهم :

ـ السباحة جميلة تحت المطر ، ايها الممثل الهزلي . لا ادري لماذا شعرت بالذنب والخجل وانا في ذلك المكان ، ومن بعيد ، رأيت الاثنين الاخرين يتجهان نحوه ، ويمسكان به ، وهو يقاوم ، لكنهما امسكا به جيدا وسحباه الى الماء وهو يصيح :

ـ لا استطيع ، لا استطيع .

فنهضت من مكاني ، ويممت شطره ، لكن غيوما سودا حجبت انظاري ، ولم اعد ارى شيئا ، وكانت ذراعاه تشرعان من تحت الماء ، والاخران يمسكان به ، ويناضلان من اجل اخراجه . اشتد صوت الكمان في اذني ، واحسست كأن الارض تلهث من تحتي ، وفجأة لمحت يده تنزل ، ورايت اقمارا تتساقط ، وتبرق بالتماعة ذائبة ، وهي تنحدر بين فجوات الماء وتوارى المنظر خلف احدى الشجيرات ، فلم ار شيئا ، وحاولت ان اسرع ، وكلما تزايد سقوط الاقمار ، تصاعدت انغام الكلمات من جديد، وحلقت انغام عاليه مسرعة ، وباقصى ما يمكنني رميت نفسي في الماء ، فبت لا ارى شيئا من جديد . ان اصل اليه ، كنت اريده ان يحيا ، وكنت اريد لامالي ان تحيا ، بيد ان صوت الكمان غطى على كل شيء ، حتى ضيق انفاسي ، وبت وحيدا لا ارى شيئا ، مع نفسي ليست غير نفسي ، وانتظرت لحظة واحدة ، ان ما فعلته ليس سوى ما فعلته ، والاجدر بي ان اتمالك والا ابكي ثانية : وقد تساقطت من حولي الاقمار . فها انذا وحدي ثانية ، رغما عني ، وقد خفت صوت الكمان ، واصبح بعيدا وانيا ، ولم تعد نغماته تصلني الا وكأنها منبعثة من الابد . لقد بت عاجزا عن النظر ، وعن السمع ، ولكنني ارهق نفسي كي اصغي . انني استمتع الان بلحظة صمت اسرة ، هذا جميل ، هذا جميل ، يا عوني الوحيد ، انني اضمحل ولكنني من جديد ، بدأت اعد الاقمار التي تغرق ، اقمار ناعمة ، يغمرها الضوء وها اني اندفع الى اعلى والى اسفل ، في ذلك الضوء الملتمع الذائب وقد غمرني نعاس لذيذ ، بالعزلة التي لا تنتهي ، يالوحشة .

سدة النهر

□ ميسر الخشاب

قرب قنطرة الجسر أربعة
يتركون على سدة النهر أشعارهم
ذكريات ، ولا يقفون ٠
كان أولهم سابحا
في هوى العين ٠٠ يهذي
ويلعن في حسرة وجهها
ويغني ٠٠ فنوقف ضحكاتنا
ثم نرفع عن كتفه ،
قسوة الحزن حتى يفيق ٠
هادئا كان ثانيهم
يرسم البحر في الضو عصفورة ،
حين يمسكها ٠٠ تسقط الكأس من يده ،
حين يتبعها ٠٠ لا تفارقه ،،
حيث تصبح من حوله ،





ضجة الحافلات وأشباحها
صورة متعبه .
مرة ذاب في خمرة الكأس ، مرتقيا
سلم الحلم ، لكنه
لم يصافح حبيبته الراحلة
فاكتفى بالعذاب الخفي
فاتحا للسماء الجديدة أعماقه الظامئة .
كان ثالثهم يحتمي
بنوافذ أحلامه ،
متعبا مثلما يدعي ،
معجبا بخطى الماء تسبقه ،
بمرايا بنات الشواطىء
والجسد المنتمي
لاقتراحات شهوته ،
حين أودعنا آخر الليل أسراره ،
حظه ـ قلت ياسيدي ـ
أن يظل أسير انتصاراته القادمة .
قال رابعهم : انني ملك الكأس اذ
تحملوني على قارب النشوة
الصاعدة

ولذا أستريح أمينا على لقمتي
الدافئة .
قرب قنطرة الجسر ما صافحوا نجمة
واحدة
غير أن المواقد ظلت دليلا
لمن يعتلي سدة النهر
ظلت تحلق فيهم بغاباتها
ثم تشعل ما بينهم من حدود
وتنفضهم ـ
بعد آخر سطر من الشعر ـ
للجهة الثانيـة .

قصيدتان

ابراهيم نصر الله

الخروج من اللون

يوغل الليل في غابة العاصفة
الاصابع مائلة للتجمد
ينسل للشارع المتعرج عبر الزجاج
المسافة قاحلة
والمخيم قارعة الغيم
والارصفة ...
ينحني باتجاه الشرايين
ينفض يوما من الثلج
والريح تعسف بالدفء
ناءت خلاياه بالليل
عل الصباح يجيء
ويرتفع الثلج
يرتفع الثلج
واللحظة القفر
مشرعة للعواصف
والصدر يأخذ شكل الرصاصة
ينفجر الوقت
يصرخ
ينكسر الصوت
ينهمر الموت
أبيض .. أبيض .

* * *

يوغل الرمح في القلب
ينتصف العمر

أو ينتهي بين لونين
يا سيدي الفجر
هلا ابتدأت ؟

المدينة

يعبر الرجل الارجواني أضلاعه
ويقيم على صدر سيدة البحر حينا
يبلله مطر الامنيات
فيصحو على قدميه تغوصان
في الرمل حتى ابتسامته

— ٢ —

يعبر الرجل الارجواني أيامه



ويجوب شوارع أحلامه.
ينحني للمدينة ! ،
ـ لا بأس ـ

فالمرأة الفرح الشجري
تقيم هنا !!
يتجـول ...
لا تعرف الشرفات القتيلة من شجر
غير هذا الحنين
وقامة احزانه الباسقة

ـ ٣ ـ

لحظة .. يتفجر ينبوعها
يملأ الافق المنحني زرقة
عند أقدامها
يبدأ الرجل الارجواني رحلته نحوها
تختفـي
وتظل المدينة قائمة

فوق اشلائها

ـ ٤ ـ

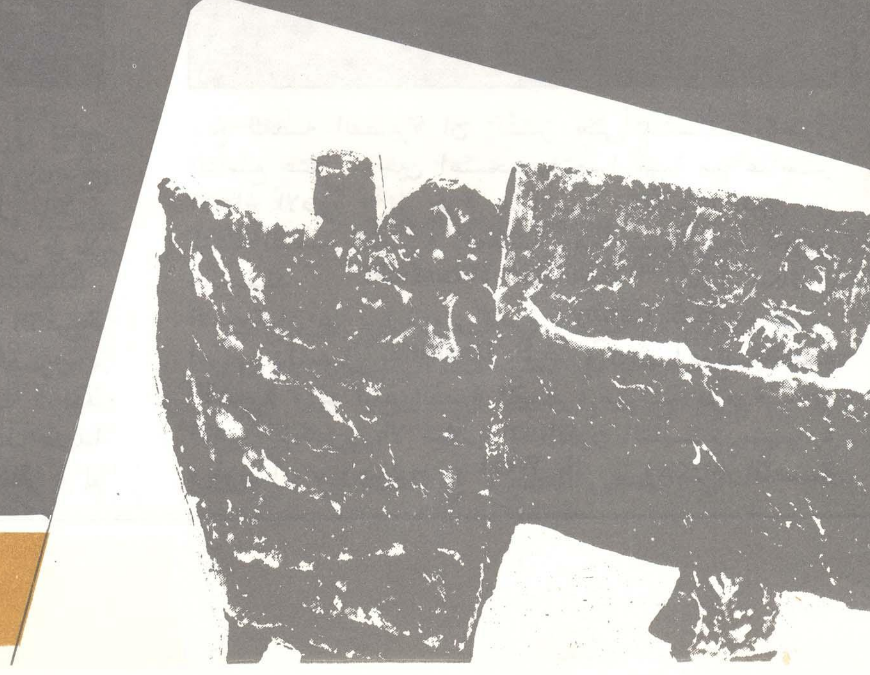
يحمل الرجل الارجواني أجزاءه
يستعيد المدينة
يحبو على صدرها
يتوقف فوق احتراقاته داميا

المدينة مشرعة ..
لا تغلق أبوابها ؟ !!!!

ـ ٥ ـ

ـ سيدي هل تقيم هنا ؟
* ربمـا
ـ هل تحب المكان ؟
* حلما .. ودما !!

الابيض

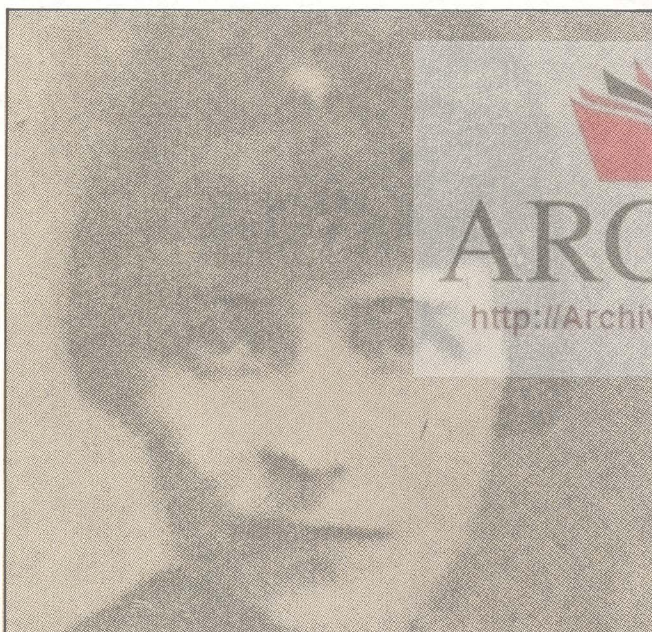


□ ت . و . بيجكروفت

□ ترجمة : د . يوئيل يوسف عزيز

كلية الاداب ـ جامعة الموصل

القصة القصيرة في الادب



لابد ان يكون سرد القصص القصيرة من اقدم الفعاليات التي مارسها الانسان . ومع ذلك فمن الحقائق الغريبة والمألوفة في الوقت ذاته ان كتابة القصص القصيرة تعتبر فن حديث اذا قورن بغيره من فروع الادب . ومن الغريب ايضا ان الاصول الاولى للرواية اقل تشعبا وتوغلا في الماضي من اصول القصة القصيرة . ومع ذلك فان نمو الرواية في الغرب ـ منذ ظهورها ـ كان اسرع من نمو القصة القصيرة . فقد تأثرت القصة القصيرة ـ ولاشك ـ باصولها القديمة اكثر من تأثر الرواية بها .

يتسأل هـ . اي بيتس H.E. Bates في كتابه **القصة القصيرة الحديثة** من اين نبدأ بحثنا في تاريخ ظهور القصة القصيرة . فيجيب على هذا السؤال قائلا : من الامور الغريبة ان تاريخ القصة القصيرة ليس طويلا بل موجزا ، وقد كتبت اليزابيث برن Elizabeth Bowen في مقدمتها لـ **كتاب فايبر للقصص القصيرة** ان ، القصة القصيرة فن حديث ولد في هذا القرن ، ويرى سمرست موم ايضا ان هذا الفن حديث . بيد انه يرجع تأريخ ظهوره الى فترة اقدم ، ويربط هذا التاريخ بانتشار المجلات . فيقول في **وجهات النظر** ، لم يتح للقصة القصيرة ان تنتشر حتى منتصف القرن التاسع عشر ، حين اصبحت عنصرا مهما من عناصر الانتاج الادبي ، ثم يقوم بدراسة مؤلفات اثنين من كتاب القصة القصيرة الحديثة وهما شيخوف وكاترين مانسفيلد Katherin Mansfield ويقول الكاتبان الاميريكيان هـ . ا س . كانبي H.S. Canby و اي . اس . داشهيل A.S. Dashiell في كتابهما **دراسة القصة القصيرة** : لم تبلغ القصة القصيرة منزلة مرموقة في الادب الانكليزي الا منذ بداية القرن التاسع عشر ، ويقول آر . وست R. West في كتابه **القصة**

الانكليزي



القصيرة في اميركا من ١٩٠٠ – ١٩٥٠ ان القصة القصيرة هي الشكل الادبي الوحيد الذي ساهم فيه الاميريكيون منذ ظهوره ، وكان يشير بذلك الى مؤلفات واشنطن ايرفنك Washington Irving وادكار آلن بو Edger Alen Poe

ونستطيع ان نتوغل في البحث حتى نصل الى القرن الثامن عشر ثم الى عصر الملكة اليزابيث (١٥٥٨–١٦٠٣) بل والى عصور اقدم من ذلك . فهذا اي . جي اوبراين E.J. O'Brien المحرر المعروف بكتاب **احسن القصص القصيرة في السنة** في اميركا واوربا في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، لا يعتبر القصة القصيرة فنا حديثا بل يعتبرها فنا مستمرا منذ القدم . اذ كتب يقول في مقدمة كتابه حكايات عصر الملكة اليزابيث : يسود الاعتقاد ان القصة القصيرة الانكليزية انما هي فن ادبي حديث ، مع ان تاريخها يكشف عن تطور مستمر يمتد من عصر الملك ارثر الى الوقت الحاضر . وقد بلغ هذا الفن احدى قممه العالية في قصص جوسر Chaucer وقصص الذين اعقبوه .

يعتبر جوسر ولا شك رائدا مهما من رواد هذا الفن . فهو يجمع بين الصفات المألوفة والشاعرية ويصور الطبيعة البشرية تصويرا واقعيا وله في الوقت ذاته نظرة ثاقبة وخيال خصب . فهو بذلك يقف على عتبة الفن القصصي الحديث . بيد اننا اذا نظرنا الى ابعد من جوسر وجدنا ان لهذا الفن جذورا تتوغل في القدم فتتلاشى في الماضي السحيق .

ان القصة القصيرة الحديثة – اي القصة المكتوبة نثرا التي تتألف من نحو ١٠,٠٠٠ كلمة – تبدو لنا فنا ادبيا مألوفا . اذن فلا عجب ان نعتقد انها كانت موجودة منذ القدم ، وان كثيرا من كتاب القصة القصيرة في الماضي الفوا قصصا تقدم لنا صورا موجزة حية للحياة اليومية آنذاك ولاحساسات ومشاكل عصرهم . ومن الغريب ان الحقائق تشير الى غير ذلك . فالمخطوطات التي وصلتنا تحتوي على قصص طويلة تشبه الملاحم ، الفها الشعراء ومغنو البلاط ، لها طابع رسمي متكلف . ولم تصلنا من القصص القصيرة المكتوبة في العصور القديمة الا الشيء اليسير . اما القصص القصيرة التي نقلتها الرواية الشفوية من عصر الى آخر ، ثم دونت في العصور المتأخرة كالتي نجدها في الوقائع الرومانية Gesta Somanorum للعصور الوسطى أو في مختارات كريم Grimm فهي مليئة بالسحر والاساطير والخرافات العجيبة . فليس بين هذه القصص سوى عدد قليل جدا له بعض الشبه بالقصة القصيرة الحديثة .

ومن الغريب ان نجد هذا الفن ، الذي يبدو اليوم مألوفا جدا ، يستغرق تطوره مدة طويلة من الزمن فكثيرا ما يشعر المرء بوجود فجوة في بعض عصور الادب الماضية ، او يفتقد عنصرا من عناصر هذا الادب . فاين القصص القصيرة الطبيعية ؟ واين القصص – بين معجزات القديسين ، والحيوانات الناطقة والاقزام الوقحة والخرافات البدائية والفتيات الصبورات والكهنة الرومان الذين يطعنون صدور بناتهم بالسكاكين الضخمة خشية العار – نتساءل اين القصص التي تروي افراح الحياة اليومية واحزانها ؟ انها قليلة جدا ومبعثرة

حتى يكاد المرء لا يشعر بها ، او يقول ما قاله الامير هال Hal (في مسرحية هنري الرابع لـ شكسبير) :
يا للفظاعة ! اود لو وجدت كسرة خبز صغيرة عوضا عن هذا الشراب الغزير !

ومع ذلك ففي ادب العصور الماضية عدد كبير من القصص القصيرة . فاذا نظرنا اليها من الناحية التاريخية وجدنا انها تحمل سمات التطور نحو الفن القصصي الحديث . ثم تحددت معالم هذه القصص تدريجيا وبمرور الزمن فاخذت تتميز عن غيرها من الاشكال الادبية ، حتى تبلورت في شكلها واصبح لها كيان خاص بها ، فالقصة القصيرة الجديدة يمكن ان تغزو الجزء غير الناطق من الطبيعة الانسانية ، لا بمفهوم التامل الشاعري او الفلسفي بل باسلوب روائي غير متكلف . اذ يخبرنا كوبارد Coppard ان بعض قصص هاردي Hardy القصيرة كان تأثيرها عليه يشبه السحر الرهيب لقصيدة كيتس Keats الموسومة بـ **السيدة الجميلة التي لا ترحم** [1] .

ان الفارق بين القصة القصيرة القديمة والحديثة سببه – بصورة رئيسة – الفرق بين القراءة والاصغاء ، واذا كانت القصة تعتمد على السرد الشفوي فان المستمع، طفلا كان او بالغا ، لابد ان يتأثر بالحضور او الوجود الشخصي . حيث تصبح شخصية القاص جزءا من عملية الاصغاء الى القصة . ثم ان القاص المتمرس في الماضي كان يجلس في الاسواق العامة او في اروقة القصور الكبيرة ، يحكى عادة قصص التراث التي يعرفها اكثر المستمعين ويؤمن بصحتها . اما كاتب القصة في العصر الحديث فلا يلتقي وجها لوجه مع قرائه . وهو يحاول ان يثير انتباههم ورغبتهم في قصة تعتبر جديدة بالنسبة لهم ، كتبها مؤلف لم يسمعوا به من قبل قط . ثم ان مخاطبة المستمعين وجها لوجه لابد ان يؤدي الى تكييف في موقف القاص يلائم رد فعل الجمهور . اما كاتب القصة فاثر القراء عليه اعم ، يفتقر الى عنصر اللقاء الشخصي. ويتحقق هذا التأثير باسلوب يختلف عن الاسلوب السابق . فالقارىء الجالس وحده – بخلاف المستمع الجالس مع الجماعة – يتميز بعمق التفكير والشعور . ومن الجدير بالذكر ان كل من تشيخوف وكاترين مانسفيلد استطاعا ان يقفا امام جمهور من المستمعين ويقدما قراءة مسلية جدا لقصصهم . الا ان مثل هذه العملية لا تعتبر ممارسة لفن القصة المكتوب .

اذن فالقصة الادبية القصيرة ، او القصة القصيرة المطبوعة هي المقصودة بهذا الفن الحديث . يقول برناب ريج Barnabe Rich احد كتاب عصر الملكة اليزابيث في مقدمة كتابه **وداعا للمهنة العسكرية (١٥٨١)** ان قصصه صالحة جدا لتقديمها من على خشبة المسرح . وبعد ذلك بثلاثة قرون يقول سكوت Scott في مستهل قصته **الغرفة ذات الستائر المنقوشة** (١٨٢٨) ان قصص الاشباح ينبغي ان يرويها الشخص نفسه ، لا ان تطبع ، ويؤكد الكاتب هنا على عبارة ، لا ان تطبع ، وكانه يريد بها ما معناه ، لا ان تسجن ، ان اسلوب السرد على لسان المتكلم (الراوي – المؤلف) لا يزال يستعمل في القصص القصيرة اكثر من استعماله في الروايات ، لان اصل القصة القصيرة اكثر اعتمادا على الحكاية الشفوية من الرواية . فجذورها تمتد الى الحديث اليومي الاعتيادي . في حين ليس بيننا من يعتقد ان رواية **مدلمارج** مثلا يمكن ان تحكى في نهاية دعوة غداء .

قد ترهب عبارة ، القصة القصيرة الادبية ، القارىء ولا سيما القارىء الانكليزي . فهي توحي له بنوع من الانتاج الادبي المقصود المتكلف ، بخلاف الحكاية القديمة الجيدة التي ترتبط ارتباطا قويا بالطبيعة البشرية . ويعتقد كثير من الناس ان القصة الجيدة يمكن ، بل يجب التعبير عنها دون اللجوء الى المهارة الادبية . لقد فكر بعض كتاب القصة القصيرة انفسهم بان خير اسلوب يمكن ان يتبعوه هو خلق قصة شفوية مطبوعة . وقد ذكر سمرسيت موم في حديث له امام الجمعية الادبية الملكية كلاما كثيرا ما يشار اليه وهو ان قصصه يمكن ان تروى في غرفة استراحة السفينة في نهاية وجبة الغذاء . وكثيرا ما يظهر موم نفسه في دور الراوي فيحكي القصة بنفسه .

يعتبر سمرست موم من ابرع كتاب هذا النوع من القصص . ولكن الحقيقة التي لا يمكن نكرانها هي ان قصصه مكتوبة مطبوعة وليست شفوية . فهي تتميز بشكل ادبي بارع ، وضعت لكي تقرأ . فلا تشبه القصص التي نجدها في مختارات القصص الشعبية القديمة التي بين ايدينا . ان الراوي الحاذق واسلوب كلامه انما هما وسيلة مبتدعة ، ربما كانت ضرورية للاسلوب الذي اختاره موم الا انها ليست من صميم القصة نفسها الا في حالات قليلة . بل ان بعض قصص موم الجيدة تروى دون اللجوء الى شخصية الراوي . فلا يمكن ان تحكى هذه القصص شفويا ناهيك عن ان يحكيها قاص في غرفة الاستراحة .

وقد حاول كتاب قصة آخرون – مثل شيخوف – الغاء دور الراوي . ان سمرست موم وشيخوف هما على طرفي نقيض في هذه المسألة . وقد انتقد سمرست موم شيخوف في بعض الامور ، مما يزيد في اهمية الفقرة التي كتبها موم في عام ١٩١٧ وهو في روسيا . ثم نشرت في كتابه **تذكرة الكاتب** يقول موم :

« اما في مؤلفات شيخوف فكانك لا تقرأ قصصا ابدا . فهي تخلو من مهارة واضحة ، وقد تعتقد ان جميع الناس يستطيعون كتابة مثل هذه القصص ، لولا انه لا احد يفعل ذلك . ان شيخوف له مشاعر خاصة ، يستطيع ان يعبر عنها بالكلمات . فتنتقل هذه المشاعر اليك . وبذلك تشارك المؤلف فيها . بيد انك لو حاولت

ان تروى احدى قصصه لما وجدت شيئا يمكن ان ترويه ».

ان هذا نقيض القصة التي يمكن ان تحكى شفويا بمهارة ومع ذلك فهي تذبل وتتلاشى عند طبعها . بل ثمة تناقض ، يكاد يكون نزاعا ، بين هاتين النظرتين . واوضح دليل على هذا التناقض هو ما نجده في تغيير وجهة نظر سمرست موم نفسه الى شيخوف .

يقول سمرست موم انه كثيرا ما يفضل ان يروي القصة على لسان الشخص الاول او المتكلم ، لان الراوي اذا كان قد شهد الحوادث بنفسه فان ذلك يضفي على القصة قدرا اكبر من الشبه بالواقع (٢) . بيد ان هذه وسيلة ذات حدين . فاذا كانت تصح على قصة واحدة فحسب ، فهي لا تصح على قصص كثيرة . اذ لا يعقل ان يصدق القارىء ان سمرست موم قد شهد حوادث جميع هذه القصص الكثيرة الرائعة التي تتميز بالاثارة والفكاهة ، واقتصر دوره على تدوين هذه الحوادث كما شهدها ، ثم ان موم نفسه يخبرنا ان الراوي ، انا ، قد لا يشبهه هو بالضرورة . فاذا كان جزء من الراوي هو من ابتكار المؤلف ، فكذلك الحال مع القصص . ويبدو ان موم يريد ان يقول لنا ان هذه وسيلة او بدعة ، وليست جوهر الموضوع . فجوهر الموضوع هو حقيقة القصة نفسها .

وقد ذكر كثير من كتاب القصة ممن لهم وجهات نظر مختلفة ، بل اكد بعضهم ، انهم يبحثون عن الحقيقة ولا يرضون بغيرها بديلا . يقول كبلنك Kipling ، « الحقيقة شقيقتها الكبرى – الحكاية » وتقول كاترين مانسفيلد ، يا رب اجعلني واضحة وضوح الشمس ، فهي تحاول جهدها ان لا تترك اثرا من نفسها في قصصها . وهذا شيخوف وقد نضج وذاع صيته يخاطب تيخونوف احد المعجبين به من الشباب حين زاره فيقول له ، يا صديقي ينبغي قبل كل شيء ان نتخلص من الكذب . فالفن جميل جدا لانه لا يطيق الكذب . انك تستطيع ان تكذب في الحب والسياسة والطب ، وان تخدع الناس كلما اردت ذلك – فهذه امور معروفة : الا انك لا تستطيع ان تلجأ الى الخداع في الفن (٣) ، وقد يتساءل القارىء عن عدد المعاني او انتقاء المعنى وعدد المعاني الغامضة التي يمكن ان توحي بها العبارات المقتبسة اعلاه وكذلك استعمال كلمة الحقيقة بيد ان كبلنك او شيخوف في تباين اسلوبيهما وطابعيهما الشخصي يصحان أن يكونا دليلين جيدين لما يرمي اليه كاتب القصة القصيرة .

يسمى الفن الروائي – ويشمل الرواية الحديثة والقصة القصيرة الحديثة – الى نوع من الحقيقة كانت بعيدة عن انظار كثير من قصاصي العالم القديم . فالفن الروائي له حقيقة خاصة به ، وابتكارات الشعراء في احدى معانيها اعمق فلسفة واشد خطورة من التاريخ .

هذه امور يؤيدها ارسطو ، الا ان هناك من يرى خلاف هذا الراي في كل زمان ومكان . ولنلق نظرة عاجلة على بعض مفاهيم الحقيقة في الفن القصصي .

يقول كاكستون Caxton في مقدمة كتابه المعروف ب **موت آرثر** ان المرء ينبغي الا ينظر الى القصص على انها حقيقة بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة . فهذه القصص قد كتبت من اجل تثقيفنا ، فهي حقيقة صادقة لاماني الفروسية ورغباتها ، وهي صادقة – على حد قول هيربرت ريد Herbert Read ، مع مفهوم المجد ، ولكن يبدو ان كاكستون نفسه نظر الى متعة قراءة هذه القصص نظرة اقل شانا من ذلك . فهو يقول : اذا اردت قضاء الوقت فانك تجد متعة في هذا الكتاب . اما اذا اردت ان تؤمن بان كل ما فيه حقيقي فذلك شانك (٤) .

ان الحقائق الفجة لحياة مالوري Malory نفسه تبدو غريبة جدا اذا نظر اليها المرء من خلال ستائر الفروسية المزركشة التي حاكها وهو في السجن .

واذا انتقلنا الى انتاج ادبي اخر من مؤلفات القرون الوسطى وهو حكايات كانتربري لاحظنا اشياء مهمة جدا تتعلق بفكرة الفن القصصي الاسطوري السحري . فمن المعروف ان جوسر ينتحل لنفسه بعض الاشعار الصبيانية السخيفة التي هي نسخة رديئة للقصة الرومانسية فيتدخل صاحب حانة تابارد – حيث نزل الحجاج – وبقاطعه ويطلب اليه الكف عن الحديث السخيف .

يالله عليك – كفانا هذا الهذيان !

يقول **المختصون** في الادب الانكليزي للقرون الوسطى ان **حكايات كانتبري** تقدم لنا خلاصة وافية لكل نوع من انواع القصة القصيرة التي كانت شائعة في القرن الرابع عشر – ابتداء بقصص القديسيين وانتهاء بالقصص البذيئة الفاحشة . بيد ان ما يجلب انتباه القارىء المعاصر غير المتخصص في ادب هذه الفترة هو اسلوب العرض الرائع الذي يقدم به المؤلف (جوسر) الحجاج في الحانة وفي الطريق – وهو اسلوب يتميز بالواقعية التي نجدها عند شيخوف . وخير دليل لهذه الشخصيات هي الحياة الخلاقة التي يمنحها لها المؤلف . وهذه الشخصيات هي التي توضح ان حقيقتها وحقيقة القصص التي ترويها هما شيئان مختلفان .

كان المؤلفون في عصر الملكة اليزابيث غالبا ما يميزون بين البهجة الجميلة التي يجدها القارىء في الحكاية الظريفة الحلوة ، وبين حقائق الحياة وقسوتها . فالبون شاسع بين العالم الخيالي لقصة **يوفيوس** (التي الفها جون ليلي في ١٥٧٩ – ١٥٨٠) وبين الحياة الصعبة القاسية في بلاط الملك هنري الثامن (١٥٠٩ – ١٥٤٧). فقد اشار البروفسور بونامي دوبري Bonamy Dobrée

في كتابه **اسلوب النثر الحديث** الى الفروق الهائلة بين اللغة التي يستخدمها السير فيليب سدني Sir Philip Sidney في قصته **اركاديا** وبين الكلمات الخشنة العنيفة التي يعبر بها عن حادثة وقعت له فاثرت في حياته . وما كان بيكون Bacon (١٥٦١ - ١٦٢٦) ليخلط بين عالم القصة الاليزابيثة وبين الحياة الواقعية كما عرفها . فهو يقول عن الفن القصصي ، ان شيئا من الكذب يضفي البهجة على الحياة .

ثم شاع التهجم على الفن القصصي في القرن السابع عشر من على المسرح . واتهم هذا الفن بانه مجرد اكاذيب . في حين ادعت المجادلات النظرية الطويلة التي ايدت الشعر البطولي - كمقدمة دفنانت Davenant لكتاب كونديبرت - ادعت ان الحقيقة التي يعبر عنها الشعر انبل من حقيقة الحياة اليومية . ان هذه النظرة نفسها يمكن ان تتدهور نحو فلسفة التهرب من الواقع .

بيد ان المفاهيم كانت قد اخذت تتغير . فظهور السير روجر دي كوفرلي (بطل جوزيف اديسون ١٦٧٢ - ١٧١٩) في مستهل القرن الثامن عشر ، وتعزز منزلة الطبقة الوسطى من التجار الذين نجدهم في الحكايات القصيرة التي اوردها ديفو Defoe في كتابه **يوميات عام الوباء** ، كل ذلك ادى الى تغيير في مفهوم الفن القصصي . واخذ هذا الفن يجنح نحو نوع من الحقيقة التي لا نجدها في الحياة اليومية . ويؤكد مقال جارلس لام Charles lamb عن ديفو على هذه النقطة (٥) ويقول ثاكري عن فيلدنك ، ان له موهبة العبقري ! فرجال فيلدنك ونساؤه احياء ، اما رجال التاريخ ونساؤهم فاموات (٦) .

هذه بعض الامور المألوفة عن النقاش القديم في مفهوم الحقيقة في الفن القصصي - في التشبيه بالواقع والحقيقة الرمزية والحقيقة الاساسية والحقيقة التي تبرر النظرة الدينية والحقيقة التي تطابق ظروف الحياة اليومية . بيد ان لهذا النقاش صلة خاصة بالقصة القصيرة على انها فن متميز عن الرواية . وقد ذكرنا ان اسلوب الراوي وتأكيده على حقيقة القصة التي يرويها انما هو اتجاه شائع في القصة القصيرة . ومع ذلك فان كاتب القصة القصيرة - من ناحية اخرى - ليس له مجال للكلام العادي المألوف ليبسط سيطرته . فان مثل هذه المحاولات قد تعرقل مجرى القصة نفسها . ثم ان بعض الروايات قد تنجح في جذب القارىء الى عالمها الخاص والقبول له بفضل طول هذه الروايات . اما القصة القصيرة فتفتقر الى المحيط الفسيح او المشاهد الواسعة . وينبغي ان نذكر هنا ان بعض الناس ممن يقعون تحت تأثير الرواية لهم مناعة تامة ضد القصة القصيرة . فهم مغلقون تجاهها ، فعدد القراء الذين يحبون القصة القصيرة او يقعون تحت تأثيرها اقل من عدد قراء الرواية على العموم . فاستجابة القارىء للقصة القصيرة قد يفسدها مزاج لحظة قصيرة من الزمن . ولننظر الان الى بعض مشاكل كتابة القصة القصيرة من وجهة نظر المؤلف . كيف يستطيع المؤلف ان يعزز موقفه لدى القارىء ؟

تسلك القصص القصيرة سبلا متنوعة كثيرة حتى تصل الى بصيرة الكاتب . فنجد في مذكرات سمرست موم في بعض الاحيان ملخصات كاملة لهيكل القصة ، مع اقتراح لموقع الراوي فيها . في حين تبدأ القصة عند بعض المؤلفين في لمحة . فتظهر القصة امامهم فجاة في صورة مرئية خاطفة . ففي مذكرات كاترين مانسفيلد ادلة تشير الى مثل هذه اللمحات الخاطفة . فالملاحظات التي دونتها لنفسها عن « بيت الدمية » مثلا تكاد تطابق تماما الكلمات الختامية لهذه القصة كما كتبتها المؤلفة : المصباح الصغير ، لقد رايته . ثم سكتوا (٧) نتبين من هذا ان الموقف باكمله الذي يجعل من هذه الكلمات خاتمة القصة وذروتها لابد انه قد ظهر في لمحة خاطفة في مخيلة كاثرين مانسفيلد .

ان رؤية القصة القصيرة او تخيلها بهذه الطريقة امر يختلف عن كتابتها بهيئة مناسبة . وقد عرفت كاترين مانسفيلد ذلك حق المعرفة . فقد جاءت بعض محاولاتها في القصة القصيرة رديئة جدا . فاخذت تتحول تدريجيا الى الاسلوب الذي يلغي دور الراوي صراحة او ضمنا . وجعلت مشاهد القصة وحوادثها تعبر عن نفسها ، فهي في اسلوبها هذا تعتبر على النقيض من سمرست موم .

يمكن لاي كاتب الف خمسين قصة قصيرة او قصة قصيرة واحدة ان يستعرض في مخيلته التطور التاريخي للاساليب المتنوعة لسرد القصة بالصيغة المكتوبة . ان استعمال ضمير المتكلم ، انا ، لحكاية القصة شيء طبيعي سهل - على ما يبدو . بيد ان المتكلم اذا كان الشخص الذي وقعت له جميع حوادث القصة ادى ذلك الى حصر الرؤية بوجهة نظر واحدة . فلا يمكن رؤية بقية شخصيات القصة الا كما يراها المتكلم انا ، ولا يمكن تحديد موقع المتكلم (انا) في الاطار العام للقصة او رسم شخصيته بصورة موضوعية كما هي الحال بالنسبة لبقية شخصيات القصة . اذ يواجه المؤلف في الحال المصائب التي يواجهها الممثل الذي يقوم في الوقت ذاته بدور الروائي .

واذا قرر المؤلف انه من الافضل ان يقوم هو بدور الراوي فيحكي لقرائه القصة التي سمعها من احد اصدقائه ، حينئذ يواجه مشاكل من نوع اخر ، فيجد نفسه مرغما على التقيد بوجهة نظر واحدة هي وجهة نظر الشخصية التي اختارها لدور الراوي . كما يتقيد

بكلام هذه الشخصيات واسلوب حديثها ، والا اضطر الى الانتقال من المتكلم (أنا) الى متكلم آخر يقوم بدور من يجري مقابلة لغيره .ثم اسلوب آخر لسرد القصة وهو ان يدعي المتكلم انا انه قد عثر على مخطوطة كاملة كتبها متكلم او راو اخر . ولكنه سرعان ما يضيق ذرعا بالمخطوطات التي وجدها في مجرات المناضد او في القناني ان وصف اسلوبه العثور على المخطوطة كثيرا ما يتطور قصة ثانية . وتعتبر قصة دورة اللولب The turn of the Screw مثالا متطرفا لهذا الاسلوب .

وقد يشعر المؤلف ان استعمال ضمير المتكلم انا يورطه في انصاف الحقائق وانصاف الاكاذيب ، لان المتكلم انا له وجود في عالم الواقع او التاريخ . وقد يتساءل المؤلف عندئذ عن مدى جدوى استعمال المتكلم (انا) . فيقرر انه من الافضل ان يهمل استعمال المتكلم الراوي ، ويتحول الى اسلوب الة التصوير التي ترى الاشياء وتصور الحوادث دون ان تتحدث عنها أو تعلق عليها . وقد يبتكر المؤلف شخصية زوربا الاغريقي Zorba الذي يستطيع ان يروي قصصه لاصدقائه بالرقص . وقد يتذكر من ارسطو ان اسلوب المحاكاة ، قد ينجز بالغناء بالمزمار وبالرقص دون استعمال الكلمات . وقد يجد نفسه وهو يدون بعض الملاحظات العامة ليحرك لولب قصته ينجرف نحو كتابة نوع من المقال ، فينصب لنفسه منصة الخطابة . وهي الطريقة الشائعة لحكاية القصة في القرن الثامن عشر . فقد بدات القصص القصيرة في القرن الثامن عشر تظهر وتتطور من المقال بهذا الاسلوب ، وقد يتذكر المؤلف - على سبيل المثال - لي هنت Leigh Hunt ومقاله ، عن الغسالات ، الذي يسترسل فيه المؤلف في الكلام المالوف الجميل في صفحتين او ثلاث ، ثم يأتي بقصة قصيرة في نهاية المقال ، وتغدو القصة مقنعة بسبب الحقيقة العامة التي ترد ضمن ملاحظات لي هنت . والسؤال هنا هو هل يستعمل المؤلف شخصيته الخاصة ام يحاول ان يهملها ؟ هل يساعد دور الراوي في تعزيز الحقيقة ام في اعاقتها ؟ لقد واجهت القصة خلال تطورها التاريخي جميع هذه المشاكل ، سواء كان الذي يروى القصة هو ماري دي فرانس Marie de France ، جوسر ، شيخوف او كبلنك .

ثمة مشاكل مألوفة اخرى غير هذه . هل ينبغي ان تتضمن القصة القصيرة حادثة عجيبة مهمة ؟ هل تحتاج القصة القصيرة الى اسدال الستار باسلوب مسرحي ؟ الى اي مدى ينبغي ان تعتمد القصة القصيرة على حادثة واحدة متجانسة ؟ هل تحتاج القصة الى مغزى اجتماعي او سياسي ؟ هذه امور كانت وما تزال موضوع بحث جاد .

وقد تستغرق قراءة القصة القصيرة بضع دقائق ومع ذلك فهي قد تتغلغل الى فكر القارىء في هذه اللحظات القصيرة باسلوب لا يمكن ان ينساها ابدا . اذن فهي تتغلغل عميقا في ذاته . ولا يمكن ان تكون خدعة : بل هي لقاء بين شخصين - او انتقال الحقيقة من فكر الى اخر .. هذه هي طبيعة هذا الفن المتواضع - القصة القصيرة .

هوامش :

(1) A.E. Coppard, Lt's me O Lord (Methuen, 1957), p. 63.

(2) W. Somerset Maugham, Completc Stovies (Heinemann, 1951), Preface, Vol. 11.

(3) D. Magarshack, Chekhov (Faber and Faber, 1952), p. 371.

(4) Malorj, Le Morte Darthur (Macmillan, 1912), Caxton's Preface, p. 2.

(5) Charles Lamb, ' Estimatc of Defoe's Secondary Novels ', Completc Works (Chatto and Windus, 1901), p. 358.

(6) W.M. Thaekeray, Works, vol. V, Sketch Books, Caricatures, and Lithographs in Paris

(7) Journal, 27 October 1921 (Constable, 1927). (Smith Elder, 1902), p. 155.

حلم خاص جداً .. لامرأة رائعة جداً .. تدعى حبيبتي جداً جداً

□ عادل اديب اغا

ويحدث أن نلتقي في الزمان المفاجيء ..
نكتشف الغربة المستديمة فينا ..

فيبتديء الحزن ..
ينهض من دمنا ..

ويكون لنا وجع .. كالقصيدة مر .
ومنتظر ..

هل اخاصم بوحي ..
سأصرخ ..
صوتي يقلد جرحي ..

: مضيت الى زمن مستبد ..
وكنت أخاف من الحلم والموت ..

غنيت وجهك حتى التقينا ..
وها انها لعنة الكلمات تلاحقني ..

ها ان طعمك ينضج في رغبتي
كيف لم نلتق ..

اننا نلتقي في زمان المفاجأة المستقيلة .
والكلمة المستحيلة

نحن وغربتنا ..
وشعاع المحبة يصعد حتى الشفاه ..

تكونين فوق لساني جمرة موتي ..
اناديك : يا بحر ..

يا موجة تتكسر ..
يا نورسا سيهاجر .. أو لن يهاجر :
- ان الزمان الغريب مفاجأتي ..

ان مغفرتي تستحم بعينيك ..
أني احبك ..
أغرق فيك التي ضيعتني ..
وأفتح كل جراحي ..
فما أعذب البوح بين يديك ..
أسميك عرابة العشق .. والكبرياء
الجميل ..
اسميك حلمي
وابدأ منك عذابي ..
وابتكر الكوكب المر فيك
اسميك نار المحبة .. وهج الحنين ..
أحن اليك
أحن الى امرأة فيك مثل شهاب ..
سيخطفني ..
ان بيني وبينك تبتدىء الان : عاصفة ..
ودمار ..
وبيني وبينك (أنت) ظنون .. وحلم تعرى
سيعلننا في الجهات البعيدة ..
حدثني الليل ..
باحت لنا نجمة بعذاباتها .. فالتقينا
ويحدث أن نلتقي في زمان مفاجيء
لن ننطفي ..
أنت من زبد البحر جئت .
واني نهدت اليك من الرمل
فليكن الموج مشوارنا ..
والرياح لنا لغة ..
والمساء لقاء .
وقبلتنا ..
الصحراء .



ويرفرف الط

قصة

على رصيف الشارع ، كانت الاشجار تؤلف خطا اخضر متعرجا ينحرف في النهاية على هيأة نصف دائرة كبيرة . تأمل الشاب ذوائب الاشجار وهي تلفظ حبات ثقيلة من مطر الصباح ، تاركة على الارض المعشوشبة بقعا بلورية صغيرة . وتساءل ما اذا كان هو الحب الذي يربط بين هاته الاشجار والمطر ؟

ضحكت الفتاة ، ونظرت الى الشاب الذي بدا كئيبا . قالت :

ــ لكنك تسأل ذلك بطريقة محزنة . لماذا ؟

تمعن الشاب في خط الاشجار المتعرج . وراقب رجلا عجوزا يهبط من احدى الحافلات بحذر ، حتى اذا مست قدماه الارض ، قطع الشارع عدوا . التفت الشاب ، وتأمل قامتها القصيرة ، وكانا يحاذيان في سيرهما صفا من المقاهي الصغيرة ، تتوزع في مقدمتها مجموعة من الاصص الملونة .

قالت الفتاة : انك لا تنسى السؤال دائما . يظل يدور في رأسك حتى تجد نفسك كالمحاصر . هل علمك السفر الحصار ؟

ــ ربما . لكنني تعلمت الحزن في لحظة الطرب ، والضحك اذ يكون الحزن . هل حدث لك مثل ذلك ؟

امسكت الفتاة بمرفق الشاب :

ــ انك تقول اشياء اجدني ازاءها كزهرة برية . لماذا تقول دائما اشياء معقدة ؟

ــ يا الهي . وهل ما قلته معقد ؟

ــ لا ادري . لكنني اقول اذ اراك واجما : اثمة ما يشغل هذا الرأس الشرقي ؟ احيانا اجيب : ربما هو يبحث عما يتآلف ورأسه الذي ترك وراءه القباب ، وعلي بابا ، وبساط الريح . احقا ليس في بغداد بساط يطير الان ؟

ــ ولم يكن حتى في قديم الزمان .

لماذا ؟ ان الكتب تتحدث عن البساط الطائر كثيرا.

ــ انها الكتب ليس الا .

تفكرت الفتاة . ولبرهة ندت عنها التفاتة مفاجئة .

ــ اوه . لقد كدت انسى فتاتك البولونية . قل لي هل أحببتها حقيقة ؟ أعني أما زلت تتذكرها وانا معك ؟

ــ لكنها مسكينة ووحيدة . ثم انها بعيدة الان .

ــ لكنك كنت تحدثني عنها بطريقة من ينعي ميتا .

ــ انني هكذا دائما . اتحدث بحزن دون ان ادري .

لوحت الفتاة بيدها . وراقبت سربا من الطيور

ترفرف حول رجل كان ينثر لها الحب باغتباط . قالت :

— وهل ودعتك ساعة سفرك ؟

— كلا . لقد تركتها نائمة بعد ان فاجأها المرض. وكنت ولنا اجلس في القطار اتخيلها ميتة واتساءل ما اذا كنت انا السبب. وخارج النافذة، ارى الليل يدفن كل شيء ، فيما القطار يزمجر فوق القضبان الحديدية كما لو ينطلق الى المجهول . انظر الى الوجوه المحشورة في الكابينة ، واتمنى لو يستمر القطار في الرحيل . تظل عجلاته المجنونة تسحق القضبان ، بينما الليل يتضوع بروائح غامضة حادة تضرب في الرأس . حتى اذا وصل القطار نهاية العالم ، وهي بقعة كبيرة من الفراغ ، ذاب في الفضاء . عندها ينتابني الحذر ، واغيب . صدقيني انني كنت اقف على بوابة القطار ، بينما البيوت تتخاطف بعيد ، والهواء الثلجي يلطم جلدة وجهي بعنف ،

...ير الاخضر

□ محمد سمارة

فاتمنى لو ينحرف القطار ، ويهوي الى القاع . ترى ما معنى ان اتمنى شيئا كهذا .

حملقت الفتاة بذهول : ولكن لماذا ؟

— كنت وانا اجتاز حدود بودابست ، فينا ، بلغراد ، وارشو ، انظر الى الوراء حيث تذوب الشوارع وتختفي البنايات ، وتضمحل البيوت القرميدية ، وافكر ما اذا كنت سأصل نهاية العالم ، حيث الفراغ الذي حدثتني عنه امي . قالت : ان النهاية كالدخان، وان الارض تلال من الحصى . هل تصدقين ذلك ؟

— ربما كانت تضحك منك .

— وربما كانت جادة . انك لا تعرفين امي .

توردد وجه الفتاة . امسكت بذراع الشاب بقوة :

لا ادري لم احببتك . الانك شرقي وتضع شامة فوق شفتك ، أم لانك تحدثني باشياء مضحكة .

تأمل الشاب سرب الطيور التي حطت فوق بناية قريبة . واوراق الاشجار اذ تتساقط ، وتدفعها الريح باتجاه الرصيف المقابل :

— مسكينة . حين وطأت ارض فينا اول مرة . كانت الاشجار هكذا تماما : ذوائبها تقطر مطرا ، وتلتوي لاقل حركة ، وتنحني ببطء ، وماتلبث ان تسقط . هل هي حزينة هذه الاوراق المتساقطة . ضحكت الفتاة : من يدري . ربما هي ترقص .

— كنت اقول وانا اخترق الشوارع ، ناظرا الى البيوت القرميدية ، واحجار الطرقات المغسولة بالمطر : هل سألتقي بك يوما ؟ اراك الى جانبي تسندين راسك الى كتفي بحنو ، وانا ارتدي معطفي المطري . ننظر الى السماء ، حيث الغيوم الدخانية ، ونتهامس كما الاطفال .

راقبت الفتاة مجموعة من الفتيان والفتيات كانوا يترنمون باغنية جماعية ، ويغذون السير الى جوف غابة قريبة . ابتسمت الفتاة : لكنك لم تكن تعرفني قبل ان تأتي الى هنا .

اشعل الشاب سيجارة ، ناولها للفتاة التي تركت حقيبتها الجلدية المربعة ترتطم باعلى فخذها ، وكانت الاصوات تأتي من داخل الغابة ، صاخبة ، مرحة . اشعل هو اخرى ونفث الدخان الى اعلى ، واشار الى راسه : لكنك كنت هنا .

« حين وطأ الشاب ارض اوربا اول مرة ، كان يرفع راسه متأملا الغيوم المتكاثفة ، ويقول بجذل : يخيل الي ان اوربا جبل ثلجي . واذ هو يدخل احد المقاهي الذي كان اذ ذاك فارغا بسبب من المطر والبرد. كانت ثمة فتاة تندفع الى الخارج ، وقد غطت راسها بياقة معطفها الذي بدا على جسدها ضيقا . نظر الشاب اليها . ولا يدري لم توقف . اقترب منها مترددا ، وكانت الفتاة — فيما يبدو — تنتظر هذه الحركة . سلم عليها باضطراب . ولبرهة ، قصيرة كانا متشابكي الايدي . ويجلسان تحت احدى مظلات المقهى كطيرين اليفين » .

ويتذكر الشاب الان ان الفتاة اخبرته بفرح طفولي انها تسكن غرفة صغيرة منعزلة في بيت كبير ، وانها وحيدة تماما . وحين ضحكت ، مداراة لحرج ما ، بدا التشقق فيما بين اسنانها واضحا . وقد بدت بشعرها



القصير ، وضآلة جسدها كما لو كانت صبيا . ضحكت اذ راته واجما ، وسألته عما اذا كان حزينا . قال :

— كلا . انني فكر فقط .

فغرت الفتاة فمها مندهشة :

— رباه . وهل يحفر التفكير اخدودا في الوجـــه هكذا ؟

* * *

كانت ثمة كنيسة اثرية تنهض كجبل وســط مجموعة من الاضواء الحليبية ، فبدت كأنها معلقة في الهواء . وكانت الفتاة تميل براسها الى صدر الشاب كما لو تحتمي من خطر ما . هم الشاب بسؤالها عن عمر الكنيسة ، غير انه آثر الصمت ، ومراقبة مجموعـــة من البيوت الصغيرة تحيط بها الاشجار من كل جانب. اشجار ذات ذوائب ملونة احمر . اخضر . اصفر . اهي مطلية بالاصباغ هذه الاشجار ؟

وقال كالحالم : هل تصدقين انني احلم ان اركض بين هاته الاشجار عاريا ؟ اظل اركض واركض ، فيما المطر يسقط على جسدي . حتى اذا اعياني الركض ، سقطت فاقد الوعي تماما . انها امنية راودتني كثيرا. فحين كنت اقرأ زوربا اليوناني ، كنت اقول : هل يأتي اليوم الذي افعل فيه ما فعله زوربا ؟ امتلك كوخا على شاطىء النهر ، واطوف البراري على ظهر جواد بري . واذ اعود متعبا ، اجدها بانتظاري . عيناها تلتمعان بفرح طفولي فنغتسل بالحب ، ونتراشـــق بالرمل . ترى ما معنى هذه الرغبة الملحة ؟

— لا ادري . فانا لا اعرف هذا الزوربا اليوناني .

— اوه . انه رجل كان يفعل كل ما يجـــول في راســـه .

— وهل كان مجنونا ؟

— لا اعرف . فربما كان عبقريا .

— وانت ؟ هل فعلت اشياء كانت تجول في راسك ؟

وضحك الشاب ، فتراقصت الشامة فوق شـــفته العليا :

— ربما فعلت اشياء لم اكن احلم انني سأفعلهـــا ذات يوم .

* * *

ما كان ثمة متسع من الوقت — كما فكر الشاب — لكي يدرك كم هي عدد الساعات التي يتوجب عليه قطعها لكي يصل الى بلده . غير انه كان يتراءى له اذ يجلس في فندق يتوسط المدينة ، رجلا يمتطي صهوة جمل ، يخوض رمال الصحراء ، بينما القمر يطـــل ، غـــامرا مساحة كبيرة . وكان الشاب يقول لصديقته :

— انني اكاد اشم رائحة الصحراء والليل . اشمها مختلطة برائحة الاهوار والبردي وصيف الجنوب .

ثم يردف بجرس حزين : اما زال الخضـــيري يرفرف على الضفاف ، ويزعق صارخا بتلك الاصوات المرحة الحادة ؟

احيانا تلكزه الفتاة مداعبة :

— واين انت الان من الصحراء ؟

يقول الشاب :

— لكنني اراها الان .

تضحك الفتاة :

— ان من يسمعك تتحدث هكذا يصدقك تماما .

ثم تتلفت حواليها مصطنعة الدهشة . وما تلبث ان تحرك اصبعها فوق مفرش الطاولة في المقهى كما لو كانت ترسم شيئا . تقول ضاحكة : انه قريب ذلك اليوم الذي سنرسم فيه على كل طاولة جلسنا اليها قلبين ينبضان بالحب . حتى اذا جئنا بعد سنوات ، ويكون الشيب قد غزا فودينا ، ننظر الى المفارش التي ملأت المقاهي على طول الرصيف ، ونبكي معا .

يتأمل الشاب كلمات الفتـــاة باســـما . ينفث سحابة من الدخان ، متطلعا عبر واجهة المقهى الزجاجية الى المطر الذي ما انفك يهطل . ويتخيل امر امراة تقف في الخارج وحيدة . امراة حلم بها كثيرا . تشير لـــه بنظرة ملتاعة ، وعينين كسيرتين ان يـــاتي . وحـــين يغادر المقهى باحثا ، يتفاجأ باختفاء المراة . فيقف على الرصيف وحيدا . ويتساءل : في اي اتجاه مضت تلك الحورية البائسة ؟

واذ يراها من بعيد ، يقتفي أثرها مهرولا . لكنه يكتشف ان المراة اصبحت خارج المدينة ، وان المسافة فيما بينهما جد واسعة . يقينا انها قاربت حدود العالم. فيصرخ من الاعماق : حتام هذه المطاردة ؟!

ثم يقف وسط طوفان من الرمل وحيدا . ويقول دونما صوت :

ولكن لماذا ؟

قالت الفتاة : من ينظر اليك يتوهم انك فقدت اباك الليلة . اغتصب الشاب ابتسامة مريرة : وفقدت امي ايضا .

— وكيف ؟

— وكانت تضحك في وجهي ، وتشير لي ان اتبعها. وحين كنت اطاردها ، كانت تتلاشى كدخان .

قربت الفتاة وجها دهشا : هـــل عـــدت الى

اوهامك ؟

ـ كان جارنا الصياد يسرح مع اوهامه طويلا . يحدق في عمق المياه ، ويتمنى لو ينبت له جناحان ليطير . وذات يوم سقط في القاع ، ولم يعثر على جثته احد . الا تعتقدين ان الاسماك اكلته الان ؟

ـ . . . . ؟

ـ . . . . ؟

ـ وربما تزوجته حورية البحر .

ـ ذات شتاء اخبرني ، وكنا نجلس امام الموقد ، انه لا يدري لم ينظر الى الاسماك وهي تلبط على سطح الماء ، وتلامس حواف الزورق . ينظر اليها بعمق . يتتبع حركة اذنابها المتموجة وهي تمخر في المـاء . ويتخيلها امراة ذات شعر ذهبي . واذ يهم باحتضانها يصحو على نفسه ، والزورق يتأرجح . ترى أحزين هو الان ؟

لم تجب الفتاة . نفثت قبضة من الدخان . قالت: اهي متعبة هذه المهنة ؟

ـ لكنها مؤنسة . فحين يحمل الانسان عصاته المدببة الراس . ويقف على ظهر زورقه السمكي ، ناظرا الى الامواج وهي تلطم حواف الزورق ، يشعر كما لو انه يمتلك العالم .

ـ وهل جربت ان تكون صيادا؟

مرة واحدة . وفشلت .

ـ وكيف ؟

ابتسم الشاب ، ناظرا الى حيث يتوهج رمـــل الصحراء . وكانت الفتاة قد تركت مكانها لتجلس الى جانبه . وكان في وسعه ان يرى صفحة وجهها الذي لم ينشه الضوء . قالت :

ـ لكنك لم تخبرني عما جئت من اجله .

ـ اوه . انه الثلج الذي يضـرب في الراس . والضباب ، وتلك الالوان القرميدية . ترى ما سرتوهج الالوان ، وهذا الكرنفال الصباحي ؟

« حين كان الشاب يجلس وراء نافذة غرفته ، شاخصا فيما وراء البيوت ، كان يفكر ما اذا كان في قدرة هذه الحواجز ان تحجب عنه الصحراء . وكان في وسعه أن يرى اصفرار الرمل اذ تسطع الشمس . ويراقب تحركات الرجل الذي ما زال على ظهر جمله ، ناظرا الى الافق الذي بدا على مرمى خطوات . يسمع الرجل وهو يغني حاديا ، فيدخل صوته الغـرفة ، ويتردد بين جنباتها . يظل الشاب يرقب الرجـل والجمل الذي ترك على الرمل علامات واضحة مضيئة ويتساءل فيما اذا كان يستطيع تتبع تلك الخطـوات الواضحة المضيئة حتى النهاية ؟ وكانت اشجار النخيل تتوهج بعذوقها الذهبية المتدلية . احقيقة ان ثمـة نخيلا في الصحراء ؟ واين ؟ في بلد اوربي ؟ وكان هديـر القطارات في المحطة القريبة يمزق الصمت . والدخان يتصاعد الى اعلى . ناشرا في الجو رائحة حادة . سد الشاب اذنيه سئما ، وقبل ان يغلق النافذة ، القـى نظرة الى الرمال التي مازالت تتوهج ، والجمـل الذي ما فتىء يدب ، راسما على الرمل خطوات واضحـة مضيئة . تتبعها الشاب ببصره ، فرآها تشكل خطا من الضوء ، نهرا عريضا يمتد حتى نهاية الافق والعالم .

على مرمى البصر ، كان ثمة طير ذو لون يتموج بالاخضرار ، ومنقار اسود عريض ، ومقدمة كالسفينة .

قالت الفتاة : لكنك لم تجب . اهو بري ؟

ارسل الشاب بصره متفاجئا : رباه .. ما الذي اتى به الى هنا ؟

راقب الطير الذي كان يقف على شجرة كبيرة ، ويتطلع حواليه بحذر ، فيما جناحاه يتأهبان للطيران .

قالت الفتاة : لكنك لم تجب . اهو بري ؟

ظل الفتى مراقبا الطير بانبهار : انه الخضيري .

ـ وما هو الخضيري ؟

ـ طير يعيش في العراق . يرفرف على ضفاف الاهوار ، ويحوم فوق مياه الخليج .

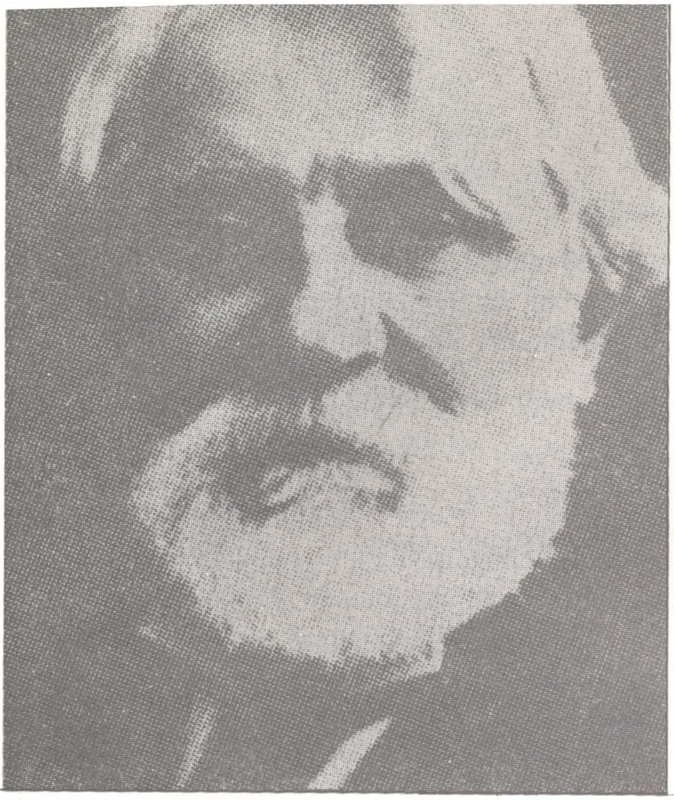
رفرف الطير ، ناشرا جناحين عريضين ، وحام فوق البيوت القرميدية القريبة . لبرهـة غيَّر مساره، واتجه صوب الصحراء . وتساءلت الفتاة بهمس : اتراه يعرف مكانه ؟

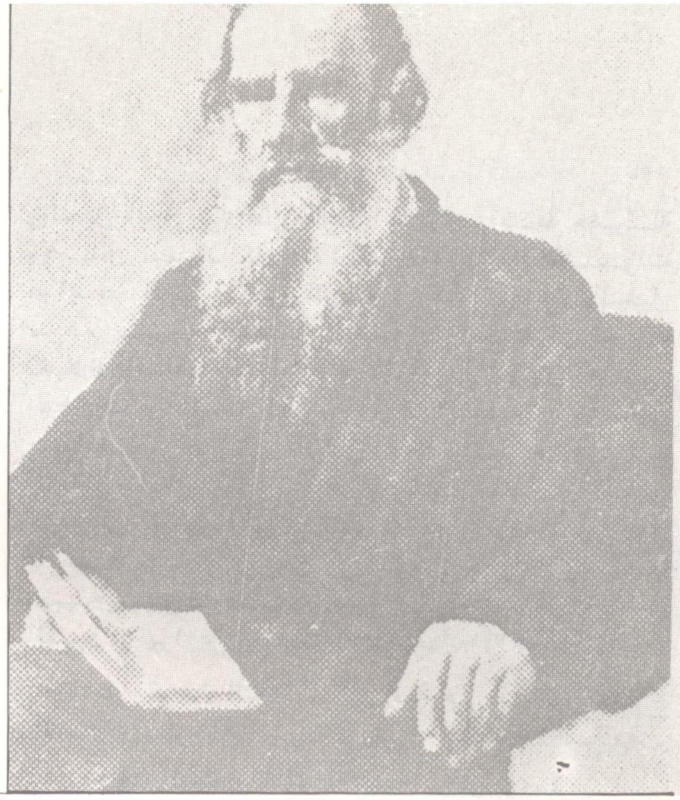
* * *

فيما وراء البيوت ، كانت اجراس الكنيسة تقرع بصوت رتيب ، بينما القطرات المطرية الدقيقة تتساقط من ذوائب الاشجار ، وثمة رجال ونساء يحتشدون امام أحد البارات القريبة . وفي الجانب الاخر ، ترفرف الطيور الاليفة ، متسلقة اكتاف المارة . غير ان الشاب وهو يدرج كالمخدر ، لاهيا ، كان منصرفا بكليته الـى حيث كان الطير الاخضر يرفرف ، مخترقا عمق الصحراء التي بدت أكثر صفاء ووضوحا من اي وقت مضى .

وهمس كالحالم : لماذا تكون العودة عشقا ؟

١٩٧٧ ـ ١٩٨٠





ما صعوبة العمل الأدبي ؟

□ فكتور شكلوفسكي □ ترجمة : عادل العامل

الكل يكتب بطرق مختلفة ، والكل يكتب بصعوبة . لقد كانت هناك ذات يوم جمعية أدبية ، اسست عام ١٩١٨ وكانت تدعى The serapion Brothers وقد أنهت ائتلافها في مكان ما حوالي عام ١٩٢٤ .

كنت انذاك كاتبا شابا جدا ، كمبتدىء تماما ، بكتابين أو ثلاثة كل الرصيد . وقد اعتدنا على القول عندما كنا نلتقي : « تحياتي ، أيها الصديق ، وتذكر — ان الكتابة صعبة » .

كان من بين اعضاء الجمعية في ذلك الوقت أشخاص شباب مثل كونستانتين فيدين ، فسيفولود ايفانوف ، نيكولاي فيكيتين ، نيكولاي تيخونوف ، ميخائيل زوشجنكو ، اليزافيتا بولونسكايا ، ميخائيل سلونيمسكي ، ليف لونتس ، واخرون . مات الكثير منهم ، وكثير منهم ما يزال يكتب الى هذا اليوم . وقد قال لي **اليكس مكسيموفتش كوركي** ، الذي اعتدت ان اقضي وقتا كثيرا في بيته انذاك ، شيئا كهذا :

« عندما تبدأ الكتابة ، فانك ستشعر بان هناك امورا كثيرة تستطيع القيام بها : فعليك ان تكون قد زرت شخصا ما ، لم تكن قد حلقت بعد ، لم تكن قد ذهبت الى مكتب التحرير . لا تصدق ذلك . ينبغي ان تعمل في كل يوم ، مبتدئا في الوقت نفسه اذا كان ذلك ممكنا . فاذا لم يأت مزاج الكتابة ، تفحص مخطوطات لك أو لاخرين . اكتب رسائل . وتذكر ان كل رسالة يجب ان تتلقى ردا ، حتى ولو ببطاقة بريدية فقط » .

« عود نفسك على فكرة انه اذا لم يأت ما يدعى (بالالهام) في كل يوم ، فعليك ان تكون في الاقل عند مكتبك في كل يوم مستعدا للوقت الذي يأتي فيه .

« وانه لامر طيب ان يأتي في الصباح حيث يكون رأسك صافيا » .

« هل أنت متعب ؟ لا تصدق ذلك ، لاتسمح لنفسك ان تضعف ! انه تعبك الاول . وعندئذ يجيء ما يدعوه الرياضيون دورتك الثانية ، وذاك هو وقتك لتبدأ الكتابة .... » .

ان الجهود الادبية جهود عظيمة . والالهام يأتي اثناء العمل . والكل يكتب بطرق مختلفة .

دعونا نبدأ بالرجال العظام حقا . **الكسندر**

بوشكين .

لقد كان في الغالب يعمل انطلاقا من خطة . وكانت لديه خطة بعد خطة . وهكذا كان يكتب ، بعد ان يكون اولا قد وضع خطة . ولكنه نفسه اقر بعدم وجود خطة **لايفجيني اونيجين** . فقد نضجت القصة واتضحت مع الزمن . ان الاشياء تحيا حيواتها الخاصة . عندما تكون مستمرا في الكتابة ، اذا ما أفلح شيء ما ، فالأجزاء الحية التي انسكبت فيها احلامك عندئذ هي «معارفي القدامى ، ثمار كل حلمي ، » ـ كما يدعوها بوشكين ـ هذه الاجزاء ، التي وجدت ذات مرة وتلاشت ،وتجمعت الان على الورق ، تبدأ تعيش حياة خاصة بها . انها تختلط ، تصير أعمق ، ترتبط ببعض . انها تساعد أو تناقض بعضها الاخر .

كي تصبح كاتبا ، يجب أن تصير متعـودا على جهود متناقضة عظيمة . أقول هذا كله نتيجة لخبرة طويلة . وانا نفسي أجد من الصعب تصديق هـذا ، ولكنني بدات بالظهور على مستوى الطباعة من عام ١٩٠٨ فصاعدا .

وهكذا تجد امامك مخطوطة . انها اكثر مهارة من كاتبها بسبب التفكير reflection و « التأليف Conpeser » .

ما المؤلف ؟ ليس ذلك الذي يخترع ، بل ذلك الذي ينسق ويجمع الافكار والحالات ، وبعدئذ يزنها ويختار منها بعناية . هناك قول قديم : مكان لكل شيء ، وكل شيء في مكانه . شيء يبرهن على أهميته ، الاخر ليس هكذا . وفي عملية العمل الادبي بالذات تبرز الحقيقة الفنية . وهي أرفع من حقيقة الانطباع الاول ، نظرا الى انها قد جرى التحقق منها عن طريق الربط .

انني لا أكتب طوال الوقت ، فأنا أفكر لنفسي بلغة المخطوطات التمهيدية . ولكن المخطوطات غالبا ما تنبذ المؤلف . انها تدحض ما أفكر به اصلا . فقد ورد في دفاتر **جيكوف** انه رسم مسودة خطت لقصة (عنب الثعلب The Grosseberre . فأحد الموظفين يقوم بادخار نقوده . وكان ذات مرة قد قضى بعض الوقت في الريف ، وهو يريـد ان يستقر في حضن الطبيعة ، بل انه يحلم بما ستكون عليه الحال هناك . الا ان الحياة جاءت بالتحرير من الوهم . لقد فكر جيكوف بهذا مليا لوقت طويل ثم دون ذلك قائلا : (« كان عنب الثعلب حامضا . يا للحماقة ، » قال الموظف ذلك ، ومات) . لقد كانت خطة القصـة القصيرة محكمة جدا ، ولكن القصة الفعلية ظهرت بشكل مختلف : فقد اكل الموظف اعناب ثعلب حامضة وكان يشعر بالرضا . والرهيب جدا في هذا هـو الطريقة التي يحيا بها الناس على نحو أعمى ، على نحو سيء ، وهم راضون ، **حاسمون مع انفسهم ،** يعتقدون انهم قد انجزوا شيئا ما . لقد كانت لدى جيكوف خطة جرى التفكير بها جيدا ، ولكن تم نبذها عندما بدا من الناحية الابداعية ربط وتنسيق اجزائها المختلفة .

انني لا أكتب عن عملي الخـاص بي ، انني اكتب عما ينبغي لعملنا ان يكون عليه ـ وانا اشير الى الاعمال ذات النبوغ .

ان الفكر الانساني يصل من خلال المقارنة الى جوهر الاشياء . والموضوعة(١) Theme الاكثر اهمية والحاحا اليوم هي كفاح الجنس البشري كله دفاعا عن البيئة ، دفاعا عن الكرة الارضية ، في سبيل ادخار الكرة الارضية العتيقة للاجيال القادمة .وبتقدمه من قصة الى قصة ، من مسرحية الى مسرحية ،يتحرك الكاتب المبدع نحو جوهر الاشياء ويبرز الى الصف الامامي ، ويتحد هناك . ويكون مفهوما . اذ ان الفنان يعكس الكون مثل مرآة تليسكوبية .

تلك هي الطريقة التي كتب بها **تولستوي .** وكان يقول ان الثورة الاجتماعية ليست ما يمكن ان يحدث، انها ما ليس بالوسع تجنب حدوثه . كان يرى الى قدر العالم .

وقد تنقل **دوستويفسكي** باتجاه المستقبل ،متابعا الطريق الصعبة من خلال فهم الجوانب المعتمة للروح من رواية الى رواية ، من افكار فورييه(٢) fourier الاشتراكية الى الاكتشافات الجديدة العظمى المتعلقة بمستقبل الانسان . ان مطالب الانسان لنفسه ينبغي ان تكون عظيمة .

قال تولستوي مرة ان الانسان قوي ، ولكنه مشدود الى أسفل بأفكار الذات : ولو استطاع ان ينسى ما يتعلق بذاته ، فانه عندئذ سيكون قويا بلا ريب . **ان المرور العابر بتولستوي لا يجتذب اهتماما كثيرا ،** نظرا الى انه لم ينه ابدا هذه القصة الفريدة. واليكم ما قاله : **« انني مقتنع بان ما يسكن الانسان ليس فقط قوى اخلاقية غير محدودة ، بل وطبيعية غير محدودة ، ولكن هناك كابحة مرعبة قد وضعت على تلك القوى ، وتلك الكابحة هي حب الذات ، او بالاحرى تذكر الذات ، وهذا ما يؤدي الى العجز » .**

اذا كان علينا أن نكون أقوياء في عصرنا ، فيجب علينا عندئذ ان نتذكر انفسنا ، ونتذكر الحياة التي عشناها ، ويجب ان نرى من خلال حياتنا الخاصة الى حيوات اناس اخرين . ان التأثير في شكل قطعة من الكتابة هو تأثير في حقيقة تلك الكتابـة . في الحقيقـة التي لا ندركها في البدء انك تنجز حقيقة مختلفـة

وحقيقة جديدة وانت تعمل ، من خلال الاعتماد على احلامك القديمة ، على الفن القديم ، على فلسفة زمنك ، على خبرة الحياة .

انك تسألني كيف اكتب . انني اكتب بطرق متنوعة . لقد كتبت مواد عديدة ـ اكثر من الفين ،كما اعتقد ، ولو انني لم اعدها . كتبت في الاقل من خمسة عشر الى عشرين كتابا ـ لا استطيع الان عدها تماما ، وعلى كل حال ، لن ينفعنا تذكرها جميعا . لقد كتبت العديد من السيناريوهات . ولكنني اود ان استعيد قصة واحدة عن نفسي .

فقد طلب مني ليف كوليشوف ، وهو مخرج سوفيتي بارز ، ان اكتب سيناريو ، محافظا على عدد الشخصيات صغيرا قدر الامكان . مثاليا ، ينبغي ان يكون هناك اثنان او ثلاثة . وكان السيناريو يعتمد على قصة جاك لندن (غير المتوقع The unexpected

منقب عن الذهب قتل زملاءه ، ولم يبق منهم على قيد الحياة سوى رجل وامراة . وقد قضينا وقتا طويلا بالسيناريو ، وكان الشريط السينمائي بعنوان (وفقا للقانون) . وكان فلما صامتا ، اثبت انه فلم ممتع . وكنت قد لاحظت لدى جاك لندن ان العاملين بتعدين الذهب لم يكونوا جميعا يشتغلون لانفسهم ، فهناك مستأجرون ايضا . وحين اشتغلنا بالسيناريو ، قررنا ان يكون العنف اولا مع عامل ـ وهو الذي وجد الذهب للاخرين جميعا ، في الوقت الذي كان الاخرون يأكلون حصته من الطعام . والقاتل ليس على صواب ، ولكن تهوره مفهوم .

وقد استلمت ، عن طريق متحف سيرجي ايزنشتاين ، صورا من صحيفة كانت تصدر عام ١٩٠٠ . فاكتشفت ان جاك لندن كان قد استخدم قصة حقيقية . وكانت قد نشرت مع صور ايضاحية ، ثم كانت هناك دعوى قضائية . وقد اتضح ان السيناريو الذي كتبناه كان اقرب الى الحقيقة مما رواه جاك لندن . فما الذي حدث فعلا ؟ لماذا ، هذا . بعد خمس وعشرين سنة من كتابة القصة ، وصل الفنان وهو يعمل بالرواية المعدة للشاشة ويشرح معنى الصراع ، بطريقته الخاصة الى قرارة الاشياء ، الى حقيقتها . لقد كنا اقدم بدورتين او ثلاث . ودرسنا القضية لا كمحققين وانما كفنانين ، وكنا قادرين على فهم جوهر الامر وجريرة الاشخاص المتورطين فيه .

ليس هناك شيء يقال له عمل بسيط . هناك فقط عمل صعب . والنجاح لا يأتي عندما تتوقعه ، وانما عندما تكون قد رأيت ـ رأيت المادة بطريقتك الخاصة وبدأت تفحص جوهر الصراع بصرف النظر عن الايعازات الصادرة عن الاخرين .

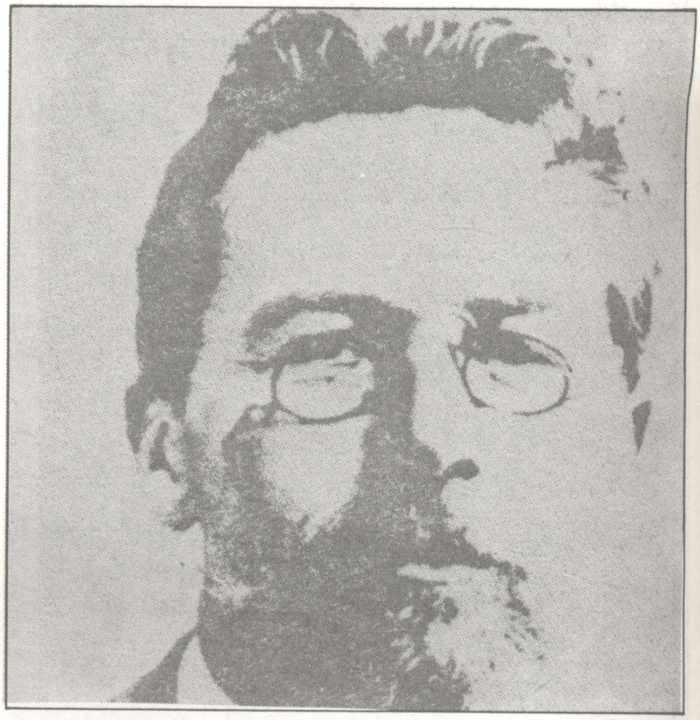
كيف اكتب انا ؟ يبدو لي انني اكتب بسرعة. عندما كنت اكتب كتابي الكبير عن ليف تولستوي ،كنت قادرا على العمل سريعا تماما لانني كنت قد بدأت ادرس

تولستوي في عام ١٩١٨ . لقد بدأت بتحليل عمله الابداعي . ثم كان تقديمي لمفهوم « التغريب Estrangement » الذي أصبح الان جزء من نظريات كثيرة . ويمكن تلخيصه كما يلي : ناتاشا روستوفا في المسرح ، أو بيير بيزوخوف على ساحة المعركة ، أو ليفين في لحظات السعادة ، أو آنا كارنينا ذاهبة لتلاقي حتفها ـ الكل ينظر الى بيئته مجددا بطرق متنوعة كما لو كان ينظر اليها للمرة الاولى . واليكم كيف يرى اندري بولكونسكي الاشجار المضاءة بنور القمر في الليل : « كان الليل منعشا ، ساكنا ، ومتألقا. وامام النوافذ مباشرة انتصب هناك صنف من الاشجار المشذبة*، سود من جانب وفضية من الجانب الاخر . وتحت الاشجار كان هناك نبات اخضر ريان ، رطب، جعد من ذلك النوع الذي يتميز بسيقان فضية واوراق فضية تلمع هنا وهناك . والى ما وراء الاشجار كان هناك سقف يتلألأ بالندى ، وبعيدا الى اليمين ، شجرة جعدة كبيرة بجذع وفروع بيض ساطعة ، والى ما فوقها القمر التام تقريبا في سماء الربيع الخالية من النجوم تقريبا » .

ليس الامر اننا فقط نختبر الانطباعات البصرية لرجل شاب سمع بالصدفة ، الفتيات يتحدثن فهو مستشار عاطفيا . لقد رأى بولكونسكي العالم جديدا. وهذا امر صعب . فعلى المرء ان يرى العالم بعيني طفل .

ينبغي أن يكون المرء قادرا على رؤية العالم من خلال العلاقة المتبادلة . ذلك هو عمل الفنان برمته . ذلك هو ما يكمن وراء ابداع ما ندعوه تخيلا imagery ، وهو كذلك وراء ما ندعوه حبكة plot ، وكذلك وراء ابداع الشخصية Character فتلك هي الكيفية التي أبدع بها ميخائيل شولوخوف شخصية كريكوري ميليخوف وكيف ابدع الاخوة فاسيلييف صورة جابابيف من قبل . ان جابابيف ليس مجرد رجل شجاع . فهو ينمو امام عيني المشاهد. انه ينمو خلال الصراع ، خلال التصادمات . فالمؤلف يكشف عن شخصية بطله في الحركة .

انني أكتب بسهولة ، وبصعوبة ، وبابتهاج . انني الان في الثمانين من عمري ، وأنا أعد ما تبقى لي من الحياة لا بالسنوات ، بل بلغة ما اذا كنت سأجد وقتا لاكتب كتابين أو ثلاثة بذهني أم لا ، لان تلك هي الطريقة التي أحيا بها .



كيف يبدأ عملي ؟ قبل كل شيء ، تحضر الموضوعة. ولكن الموضوعة التي تظهر في البدء ليست مع ذلك هي التي يجب ان تشكل أساس العمل . فعمل الفن يولد من تداخل موضوعتين ، وبالنسبة للكاتب ، من اتصال قطعتي العمل . والموضوعة الثانية تقدم له اسسا لرؤية الموضوعة الاولية بطريقة جديدة . انني اقول الكثير عن الكلاسيكيين . وأنا أفعل ذلك لانني اعرفهم جيدا فهم أسهل للاستشهاد بهم .

كانت لدوستويفسكي موضوعة أولية — « السكارى » ، ذلك انه اراد ان يكتب عن مارميلادوف .ثم جاءت موضوعة اخرى — طالب يرتكب جريمة. الا ان دوستويفسكي نفسه لم يكن يعرف بعد ما اذا كان هذا الطالب يرتكب جريمته بدافع الحاجة ،بدافع الجوع ، أو ما اذا كان يريد ان يجرب قوته — أي ،أن يكتشف ما اذا كان شخصا اعتياديا ، أو ما اذا كان من ذلك النوع الذي يعتبر كل شيء بالنسبة اليه مسموحا به . لقد أصبح الكاتب « ملخبطا »بمسوداته المضطربة فلم يستطع ان يقرر أية موضوعة يتبنى .

ولكن ، عن طريق تداخل الموضوعتين بالذات ، كما اتضح لنا ، ظهرت الموضوعة الحقيقية .

فراسكولنيكوف في عوز شديد جدا ، وكما أوضح الناقد ديمتري بيساريف ، فان خمسين كوبيكا مبلغ كبير بالنسبة له . ولكن بالاضافة الى حاجته الشخصية ، فان راسكولنيكوف يرى ايضا حاجة عالمية ، ضرورة عالمية لتغيير الحياة . ويؤدي به هذا الى فكرة الانسان العظيم الذي يجب ان يتحمل عبء جريمة اذا كان لابد من جعل الحياة مختلفة . لو عرف الانسان ما يريد ان يكتب ، أو لو عرف العالم ماستكون عليه نتائج عمله ، فان ذلك العمل لن يكون عندئذ ضروريا . فهو فقط سيدون استنتاجه . ويقول العلماء ان أكبر مساعدات العمل هي العقبات ، أو الامور الجارية خطأ . اذ انها عندما تجري خطأ ، فان ذلك يعني ان الوقت مؤات لاكتشاف جديد . وهي الحال نفسها تماما مع الكاتب عندما يكون مشتغلا بشيء ما . ففهمه للعالم يتغير ، أو هو مجبر على ان يتغير ، اذا جاز التعبير . لقد قال هيرزن عن **تورجنيف** انه في الآباء والبنون) أراد ان يجهر برأيه في صالح « الاباء » وضد « البنين » ، ضد بازاروف(٣) وبالنتيجة ظهر بازاروف باعتبازه البطل . وقال تورجنيف ان هذه الشخصية شيء يذكر بيوكاجيف. وقد أصبح بازاروف — وهو وسيلة استطلاع المستقبل — الهدف لحياة ايفان بافلوف(٤) .

لقد فكر تولستوي بان اللوم يجب ان يقع على آنا كارينينا ، بينما الحق مع كارينين ، ولكن ، كما اتضح ، كانت قضية آنا هي التي تنال مناصرة تولستوي ، وكان كارينين هو العدو . وبكلمات اخرى، ان التفسير الاخلاقي للعالم اعيد تقدير اهميته في مادة الكتاب .

ان الكتابة لا تشبه انتقالا الى شقة باذن استئجار رسمي ، انها أشبه برسم مخططات لبناء مدينة جديدة. وهذا معقد جدا ، وكلما تقدم أكثر ، ازداد تعقدا .

ان الالات السبرانية **Cybernetic** تظهر الان لتحل محل كل جهدنا اليدوي وعملنا الاحصائي ولكن افضل تشخيص لمرض المريض سيكون من عمل الانسان الذي يعرف مريضه . واكتشاف تناقض جديد ، يظهر في عملية نتاج جديد ، لا يمكن أن يقوم به الا الانسان فيد الانسان الذي ينجز مهمة خاصة تصبحان ماهرتين . واليدان تعلمان الراس، كما قال كوركي ذات مرة .

ان الواحد يجب ان يكتب بسهولة ، بشكل غير متوقع ، وبسرعة ، بعد تحضير مناسب . ينبغي ان يكون هناك كدح تمهيدي ، مقدار كبير منه . وعندئذ ينبغي القيام برسم تخطيط لمسودة تحضيرية ،وعندها تعرف القواعد الاساسية للبراعة الرفيعة للمثل المفترض .

وعندما قال بوشكين : « لقد عرفت كلا من الكدح والالهام » . فاننا نتعرف على تعطش الى الالهام ،ولكن بوشكين كان يتحدث أيضا عن قشعريرة الالهام التي

تجعل شعر الراس يقف منتصبا . وقد تكلم **كوكول** على عاصفة الالهام الثلجية المفزعة . وهذا قريب من الكارثة . هذا وثبة من الاعتيادي الى الاستثنائي بهدف الرجوع الى العادية والاستمرار الى ما بعد تلك العادية . وذلك ما يجعل عملا ما يواصل البقاء .

ان لعنوان هذه المقالة تضمينات بعيدة المدى ، وهي اكثر مما استطيع متابعته . ومع انني باحث في المجال النظري ، فما ازال لا اعرف كيف أكتب. انني اكتب بسرعة ، بدون ان الاقي صعوبة كبيرة في التفكير ، وعلى نحو مجتهد ، وغالبا ما اعيد الكتابة . وانا منشده بأستمرار لما اكون قد كتبته ، وفي الغالب اطيح بالاشياء بعيدا . وانا اتعرض للعنة القراء بين الفينة والفينة . واحيانا يصبحون راضين بعدئذ ، ولكن ليس على الفور . ان من يكتب ، يحتاج الى شجاعة اكبر من ذلك الذي يدخل في عراك مع خصم جبار على حلبة من الجليد الصناعي .

فالفن يحتاج الى شجاعة دائمة .

عن مجلة (الاديب السوفيتي) ٤-٧٤

اشارات المترجم :

١ ـ الموضوعة او الثيمة ، كما يسميها البعض ، هي موضوع الكلام او الكفاية ، أو هي الفكرةالرئيسة

٢ ـ شارل فوربيه (١٧٧٢-١٨٣٧) اشتراكي فرنسي تأثر بالماديين الفرنسيين في القرن التاسع عشر، ووجه نقدا لاذعا الى المجتمع البورجوازي ،وكان على يقين من ان سعادة الانسانية تتوقف على تنظيم المجتمع تنظيما عقلانيا .

٣ ـ بازاروف هو بطل رواية (الاباء والبنون) لتورجنيف ، تلميذ طب ، نهليستي ، مثال حي لكل المتطرفين بامانته الفجة وباحتقاره لكل المؤسسات القائمة على الاستغلال ، وللتقاليد كما يقول سنكلير لويس ، في تقديمه للرواية .

٤ ـ ايفان بافلوف (٨٤٩ ـ ١٩٣٦) العالم البايلوجي الروسي المعروف .



موت في منتصف الصيف

□ يوكيو ميشيما

□ ترجمة وتقديم: محمد درويش

قصة من الادب الياباني المعاصر :



ميشيما

* ولد في طوكيو سنة ١٩٢٥ .

* في ١٩٤٧ يتخرج ميشيما في جامعة طوكيو الامبراطورية بشهادة القانون .

* في ١٩٤٨ ينشر اول رواياته .

* له ثمان روايات ، اربع مسرحيات لمسرح الكابوكي ، وكتابا في ادب الرحلات .

* كتب اكثر من خمسين قصة قصيرة ، عشر مسرحيات ذات فصل واحد ، وعدة مجلدات في المقالات .

* من بين مؤلفاته : بعد المادبة ، اعترافات قناع ، موت في منتصف الصيف وقصص اخرى ، الوان محرمة ، هدير الامواج ، ظمأ الحب وغيرها .

* آمن بالتقاليد والموروثات اليابانية العريقة ، ووقف ضد المادية الغربية التي اكتسحت اليابان اثر اندحارها في الحرب العظمى الثانية ، والتي تمثلت في سيطرة الرساميل الامريكية والاوربية عليها .

* فاجأ العالم بانتحاره التراجيدي المريع الذي قام به على طريقة الهاراكيري سنة ١٩٧٠ .

* نشرت له مجلة (الاقلام) البغدادية في العدد الاول ـ السنة التاسعة ١٩٧٣ نص مسرحية (السيدة اوي) من ترجمتنا ، كما نشرت له صحيفة (الثورة) العراقية قصة (اللؤلؤة) في ١٩٧٩/١٠/٥ وهي من ترجمتنا ايضا .

* قصة (موت في منتصف الصيف) التي نقدم ترجمتها للقراء هنا مأخوذة عن مجموعة قصصية لميشيما بذات العنوان .

Death in Midsummer and other stories, Penguin Books, London, 1977.

كان الشاطيء (أ) القريب من الطرف الجنوبي لشبه جزيرة (ايزو) لا يزال غير مطروق لاغراض السياحة البحرية . ولما كان صحيحا ان قاع البحر كثير الحفر غير مستو ، والامواج المتكسرة على الشاطيء هائجة قليلا ، فان الماء كان نظيفا والانحدار ازاء البحر خفيفا ، والظروف مواتية للسباحة على وجه العموم . ويرجع سبب ذلك الى كون البقعة تلك منعزلة عن الطريق مما جعل الشاطيء يفتقر الى ضوضاء وقذارة المصايف القريبة من طوكيو ، حيث يتطلب الوصول الى هذه البقعة ، من ناحية ايتو مسيرة ساعتين بواسطة الحافلة .

والمقصف الوحيد هو (ايراكوسو) الذي كان يؤجر الشاليهات ايضا . وثمة كشك واحد او اثنين من اكشاك المرطبات الرثة المنتشرة بغير نظام على معظم الشواطيء في الصيف ، كان الرمل انيقا ابيض . وفي منتصف الطريق للنزول الى الشاطيء كانت ثمة صخرة ، مكسوة بالصنوبر ، رابضة فوق البحر وكأنها خلق بستاني طبيعي . وعند ارتفاع المد يبقى نصفها تحت الماء.

المشهد جميل بحق . فعندما تضرب الريح الغربية الضباب من ناحية البحر ، فان الجزر البعيدة عن الساحل تبدو واضحة للعيان . فهناك (اوشيما) قريبة في متناول اليد ، و (توشيما) ابعد منها ، وبينهما ثمة جزيرة صغيرة مثلثة يطلق عليها (اوتونوشيما) . وفيما وراء لسان (ناناكو) يقع (راس ساكابي) ، الذي يعتبر جزء من ذات الكتلة الجبلية ، وقد قذف جذوره في عمق البحر . وفيما وراء ذلك يوجد الراس المعروف باسم (قصر باتسو التنيني) ، وراس (تسوميكي) في الطرف الجنوبي حيث يدور شعاع فنار كل ليلة .

كانت (توموكو ايكوتا) تمضي القيلولة في غرفتها في ايراكوسو . وهي ام لثلاثة اطفال ، رغم انه ليس في وسع احد ما ان يشك في كونها كذلك وهي نائمة. فالركبتان بارزتان من تحت طرف ردائها ذي القطعة الواحدة والقصير الى حد ما ، والمصنوع من الكتان الوردي . اما ذراعاها البظان والوجه المليح غير المتعب والشفتان الملتويتان ، فقد كانت جميعا مدعاة عذوبة انثوية . العرق يتصبب من فوق جبهتها وقرب الانف . الذباب يطن على نحو رتيب ، والهواء اشبه بجوف قبة معدنية ساخنة . اما رداؤها الكتاني فقد جعل يعلو ويهبط بخفة ، بحيث بدا تجسيدا لاصيل ثقيل خال من الرياح .

اما معظم الضيوف الاخرين فقد كانوا عند الشاطيء .

تقع غرفة توموكو في الطابق الثاني . وتحت نافذتها ثمة ارجوحة للاطفال . كما انتشرت المقاعد فوق الثيل اسوة بالمناضد ووتد الكت(١) . كان المكان خاليا في حين كان طنين نحلة ما يتلاشى بفعل الموج فيما وراء الوشيع . اما الصنوبر فقد علا الوشيع فجأة وترك مساحة فسيحة للرمل والموج . وثمة جدول ينساب من تحت المقصف بحيث يشكل بركة قبل ان يصب في المحيط . وشرعت اربع عشرة او خمس عشرة وزة بالغوص وهي تصيح بصوت محافظ وتتناول طعامها من هنا وهناك في اصيل كل يوم .

لدى توموكو ولدان هما كيو وكاتسو . الاول في السادسة والثاني في الثالثة من العمر ، وابنة تدعى كيكو في الخامسة . وكان الثلاثة عند الساحل مع شقيقة زوجها ياسو . ولم تكن توموكو تشعر باي ارتياب ازاء الطلب من ياسو الاهتمام باولادها اثناء قيلولتها .

كانت ياسو امراة مسنة . وقد استشارت توموكو زوجها وعزمت على استدعاء ياسو من الريف لحاجتها للمساعدة اثر ولادة كيو . ولم يكن ثمة سبب حقيقي في بقاء ياسو عازبة . لم تكن في حقيقة الامر فاتنة ، غير انها ليست قبيحة . وقد رفضت العروض واحدا تلو الاخر حتى تجاوزت سن الزواج . ولكونها ماخوذة بفكرة اللحاق بشقيقها في طوكيو ، فقد لبت دعوة توموكو في حين كانت عائلتها قد وضعت الخطط من اجل ان يتم زواجها باحد وجهاء الاقاليم .

تعتبر ياسو امراة بعيدة عن النزق تماما . فهي طيبة السريرة . واعتادت ان تخاطب توموكو ، الاصغر سنا منها ، وكأنها شقيقة كبيرة لها . كما كانت تذعن لارادتها في غالب الاحوال . وبالاضافة الى تقديم المساعدة للاطفال وفي الاعمال المنزلية ، فان ياسو كانت تذهب الى مدرسة خياطة وتخيط الملابس لها ولتوموكو وللاولاد ايضا . وكانت تتناول دفتر ملاحظاتها وتشرع في تخطيط الازياء الجديدة المعروضة في واجهات المحل الكائن في المركز التجاري من المدينة . وقد تجد في بعض الاحيان احدى فتيات المحل وهي تحدق فيها ، بل وحتى تؤنبها .

كانت قرب الشاطيء ترتدي بدلة سباحة خضراء اللون عصرية . ولم تكن البدلة فقط من صنعها . بل كانت من متجر . وشرعت تفخر ببشرتها الشقراء التي يتسم بها مواطنو الشمال . لهذا قلما وجدت عليها امارات ضربة الشمس . فهي تهرع دائما الى مظلتها حال خروجها من الماء . اما الاولاد فكانوا يبنون قلعة من الرمال عند حافة الماء ، في حين كانت ياسو تسلي نفسها بتقطير الرمل المبلل عن ساقها الابيض . وعندما كان الرمل يجف بسرعة ، فانه يشرع بالتساقط ويشع باجزاء صغيرة من الصدف . كانت ياسو تزيل

ذلك بسرعة وكأنها تخشى صعوبة ازالته فيما بعد . كما اخذت حشرة صغيرة دقيقة تقفز من الرمل وتنطلق مسرعة .

طفقت ياسو تحدق ناحية البحر وساقاها ممدودتان وقد احنت ظهرها الى الوراء مستندة بذلك على مرفقيها . كانت حشود من الغيوم تزمجر عاليا وهي هائلة في كتلها العظيمة . بدت وكأنها تبتلع كل الضوضاء القادمة من تحت ، حتى صوت البحر نفسه.

كان ذلك يعني شدة الصيف وان ثمة غضب في اشعة الشمس .

شعر الاولاد بالضجر من القلعة الرملية فهرعوا يرفسون الماء في الاماكن الضحلة . وهنا هرعت ياسو وراءهم وهي ترتعد من عالمها الخاص الصغير الامين الذي كانت غارقة فيه .

غير ان الاولاد لم يثيروا عملا يدعو الى الحظر . فقد كانوا يرهبون هدير الامواج . وكان ثمة تيار معاكس خفيف وراء الخط الذي تراجعت فيه الامواج. وقف كيو وكيكو متلازمين ، والماء يعلوهما حتى الخصر. كانت عيونهما تتألق عندما اخذ الماء يحيط بهما . ومن ثم شعرا بالرمل تحت راحة اقدامهما .

قال كيو لشقيقته :

ــ ذلك اشبه بشخص ما يجرنا .

اقتربت ياسو منهما وحذرتهما من التوغل اكثر من ذلك . واشارت الى كاتسو . اذ لا يجب تركه وحيدا هناك ، بل يتحتم ان يذهبا اليه ويلعبا معه . الا انهما لم يعيراها آذانهما ، بل وقفا متشابكي الايدي ويبتسم كل منهما للاخر . كان لهما سرهما المشترك ، الاحساس بالرمل وهو يمتد تحت اقدامهما .

كانت ياسو تخاف من الشمس . نظرت الى كتفها ونهديها وفكرت بالثلج في كانازاوا . قرصت صدرها فوق ثديها تماما . وابتسمت لحرارة القرصة كانت اظافرها طويلة قليلا وثمة رمل تحتها . ويتحتم عليها ان تقلمها عند ايابها الى غرفتها .

لم تعد تشاهد كيو وكيكو . لابد انهما رجعا الى مكان عال عند الشاطيء .

غير ان كاتسو كان وحيدا ومقطب الجبين على نحو غريب . كما كان يلوح لها .

دق قلبها وخفق بعنف . نظرت الى الماء قرب قدميها حيث كان يرتد الى الوراء . وفي خضم الرغوة الممتدة لمسافة ياردتين اثنتين كان ثمة جسد بني صغير يتدحرج . وهنا لمحت لباس السباحة الازرق الغامق لكيو .

اخذ قلبها يخفق بعنف اشد . تحركت بمزيد الحذر تجاه الجسر وكأنها تناضل من اجل شق طريقها للخروج من ركن . وهنا تقدمت موجة اكثر من المعتاد، الى الامام ، وتراقصت امامها ومن ثم تحطمت امام عينيها . ضربتها الموجة عند صدرها . فما كان منها الا ان خرت في الماء واصيبت بسكتة قلبية .

شرع كاتسو بالبكاء وانطلق شاب يعدو على مقربة كما هرع آخرون من خلال الظلال والماء يتطاير حول اجسادهم العارية السمراء .

لاحظ اثنان او ثلاثة السقطة . لم يفكروا بشيء ازاء الموقف . فهي ستنهض ثانية . غير ان ثمة هاجس في مثل هذه الاحوال دائما . وبينما هم يعدون، بدا لهم ان ثمة خطب في تلك السقطة .

نقلت ياسو الى الرمل المحرق . كانت عيناها جاحظتان واسنانها مأزومة . بدت وكأنها تتفرس بهلع في شيء زرع مباشرة امام ناظريها .

جس احد الرجال نبضها ، ولكن ليس ثمة نبض يذكر .

استطاع احدهم ان يتعرف عليها حيث صاح :

ــ انها تقيم في ايراكوسو .

لابد من استدعاء مدير المقصف . وفي هذه اللحظة جعل صبي قروي يعدو فوق الرمال الساخنة باقصى سرعة وهو مصمم على عدم اتاحة الفرصة لغيره للقيام بهذه المهمة .

وصل المدير ، وهو رجل يناهز الاربعين من العمر ، وهو يرتدي سروالا قصيرا وقميصا فضفاضا وحزاما صوفيا وضعه فوق معدته وقد تمزق هنا وهناك . وقد افصح ان الامر يستوجب اجراء الاسعاف الاولي لياسو في داخل المقصف . غير ان احدهم اعترض . فما كان من رجلين الا ان التقطا ياسو وانطلقا بها دون أن ينتظرا ما ستسفر عنه المجادلة . وفي هذه الاثناء لاحت معالم جسدها فوق الرمل الرطب حيث كانت مستلقية .

لحق كاتسو بهم وهو يولول . وعندما لاحظه احدهم حمله بين ذراعيه .

تم ايقاظ توموكو من قيلولتها . وقد قام المدير ، وهو رجل مهيأ بصورة جيدة للقيام بعمله ، بهزها برفق فرفعت راسها وتساءلت عن السبب :

ــ الفتاة التي تدعى ياسو ...

ــ هل الم بياسو شيء ما ؟

ــ لقد اجرينا لها الاسعاف الاولي . وسيصل

الطبيب حالا .

قفزت توموكو من مكانها وهرعت برفقة المدير . كانت ياسو مستلقية فوق الثيل قرب الارجوحة وقد جثم رجل نصف عار على ركبتيه وباعد بين ساقيها واتضح انه يقوم باعطائها التنفس الاصطناعي .

كانت هناك كومة من القش واقفاص من البرتقال مكسورة عند احد الجانبين ، ورجلان يبذلان جهدهما لاضرام النار . اذ ان اللهيب كان يتراجع أمام الدخان بسبب من كون الخشب لا يزال رطبا بفعل عاصفة الليلة الماضية . كما اخذ رجل ثالث بابعاد الدخان عندما يتراكم عند وجه ياسو .

كانت ياسو تبحث عن العالم باسره وكأنها تتنفس وراسها ملقي الى الوراء . وفي ضوء الشمس الذي كان يتسلل خلال الاشجار ، اخذ العرق يتلألأ فوق ظهر الرجل الاسود الذي افرج ساقيها . كان ساقاها الممتدان فوق العشب ، بظين وبيضاوين . بدا وكأنهما لا يباليان بما يدور فوقهما .

جثمت توموكو فوق العشب :

ـ ياسو ! ياسو !

هل سينقذون ياسو ؟ لم حدث ذلك ؟ ما الذي ستقوله لزوجها ؟

قفزت من سؤال الى سؤال وهي تبكي ويبدو عليها الاضطراب . وفي هذه الاثناء التفتت بحدة صوب الرجال من حولها :

ـ اين الاولاد ؟

فقال صياد متوسط العمر وهو يحمل كاتسو الخائف بين ذراعيه :

ـ انظر ! ها هي امك !

فحدقت توموكو بالصبي واعربت عن شكرها للصياد .

وصل الطبيب واستمر بالتنفس الاصطناعي والبكاد كانت توموكو تعرف ما يدور حولها في الوقت الذي كان فيه خداها يلتهبان في ضوء النهار . مرت نملة عبر وجه ياسو . فما كان من توموكو الا ان سحقتها وقذفت بها بعيدا . غير ان نملة اخرى زحفت فوق الشعر المرتجف فوق اذنها . فسحقتها هي الاخرى ايضا . واصبح شغلها الشاغل هو سحق النمل .

استمر التنفس الاصطناعي لساعات اربع . واخيرا بدت علامات تيبس الجسد عند الموت تتسرب اليها واستسلم الطبيب . غطي الجسد بملاءة ونقل الى الطابق الثاني . كانت الغرفة مظلمة . وهناك ترك رجل الجثة وهرع لاشعال النور .

شعرت توموكو ، وهي خائرة القوى ، بنوع من الفراغ العذب يسري في أعماقها . لم تكن سعيدة فقد كانت تفكر بالاولاد .

ـ الاولاد ؟

ـ في غرفة اللعب مع جنكو في الطابق الاسفل .

ـ الثلاثة ؟

ـ الثلاثة !

قال ذلك الرجال وتفرس احدهم في وجه الاخر .

دفعتهم توموكو جانبا وهرعت نحو الطابق الاسفل . اما جنكو ، الذي كان يرتدي ثوب كيمونو من القطن ، فقد جلس فوق طنفسة وجعل يتأمل كتابا مصورا مع كاتسو الذي كان يرتدي قميص البالغين فوق سروال السباحة .

عندما دلفت توموكو الى الغرفة توقف الضيوف عن الترويح عن انفسهم وحدقوا بها وهم يدركون المأساة .

كانت على وشك ان ترمي بنفسها فوق كاتسو . ثم سالت بحزن :

ـ كيو وكيكو ؟

نظر كاتسو اليها على استحياء وشرع بالبكاء وهو يقول :

ـ كيو .. كيكو .. كلاهما فقاعات .

هرعت توموكو نحو الشاطيء عارية القدمين ، واشواك الصنوبر تدمي رجليها اثناء مرورها بالايكة . كان المد قد ارتفع واصبح يتحتم عليها ان تتسلق الصخرة للوصول الى منطقة السباحة . كانت الرمال تمتد بيضاء من تحتها ، وفي وسعها ملاحظة الغسق ، ثمة مظلة ذات مربعات صفراء وبيضاء مهملة هناك . وكانت تلك مظلتها .

داهمها الاخرون وهي عند الشاطيء . كانت تعدو بتهور خلال الموج . وعندما حاولوا صدها ، دفعتهم جانبا بنزق :

ـ الا ترون ذلك ؟ . يوجد ولدان في ذلك المكان .

لم يسمع الكثيرون ما قاله جنكو . بل شعروا ان توموكو اصيبت بالجنون .

* * *

بالكاد بدا امرا محتملا ان ليس من شخص قد فكر بالولدين الاخرين خلال الساعات الاربع التي اهتموا فيها بياسو . لقد اعتاد الناس على مشاهدة الاطفال

الثلاثة وهم يلعبون سوية . ومهما بلغ جزع والدتهم، فانه من الغريب حقـا ان لا يصلها اخطـار بمـوت ولديها .

ويبدو في بعض الاحيان ، على اية حال ، ان مثل هذه الحادثة تثير نوعا من علم النفس الجماعي الذي يدع فقط نفس الافكار البسيطة تراود كل فرد . ليس سهلا الوقوف بمعزل عـن ذلك . وليس من السهل تسجيل اعتراض . لقد اخذت توموكو على حين غرة ، بعد ان تم ايقاظها من قيلولتها ، بما نقله الاخرون لها، ولم تفكر في الاستفسار .

وعلى امتداد الليل كانت النيران مضرمـة على مسافة عدة ياردات فوق جزء من ارض الشـاطيء . وشرع الشباب بالغوص بحثا عن الجثث كـل ثلاثين دقيقة . وكانت توموكو ترافقهم عند الشـاطيء . لم تستطع النوم . ويعود سبب ذلك ، الى حد ما ، الى كونها قد نامت فترة طويلة عصر ذلك اليوم .

في صبيحة اليوم التالي ، لم يتم اطلاق الشباك وذلك بناء على نصيحة قدمتها الشرطة المحلية .

ارتفعت الشمس فوق لسان الجزيرة الى يسار الشاطيء . كما لفح نسيم الصباح وجه توموكو . كانت تخشى ضوء النهار وبدا لها ان الحقيقة الكاملة لابد وان تظهر مع ضوء النهار ، وان المأساة ستصبح حقيقـة للمرة الاولى .

قال أحد الرجال المسنين مخاطبا اياها :

ـ الا تعتقدين انه يتوجب عليك ان تنالي قسطا من الراحة ؟

سنستدعيك حالما نعثر على دليل . وفي وسـعك ترك مقاليد الامور لنا .

ثم قال المدير وقد احمرت عيناه جراء قلة النوم :

ـ ارجو ان تفعلي ذلك . ارجوك . لقد اصابك ما يكفي من سوء الحظ . ما الذي سيفعله زوجك اذا ما ساءت صحتك ؟

كانت توموكو تخشى رؤية زوجها . اذ ان ذلـك اشبه ما يكون بمقابلة قاضي المحكمة . غير انه لابد من رؤيته . كان الوقت يقترب ـ ومع هذا فثمـة كارثـة اخرى تقترب ، كما خيل لها .

وفي هذه اللحظة تمالكت اعصابها لارسال برقية وقد منحها ذلك فرصة لمغادرة الشاطيء . واخـذت تشعر ان اتجاه جميع الغواصين قد انقلب ناحيتها .

نظرت وراءها اثناء سيرها . كان البر هـادئا ، وضوء فضي توهج قرب السـاحل . كمـا اخـذت الاسماك تثب بنشوة البهجة . من المؤسف ان توموكو كانت حزينة الى هذه الدرجة .

كان زوجها ماسارو ايكوتا في الخامسة والثلاثين من عمره . ولما كان خريج جامعة طوكيو للدراسـات الاجنبية ، فقد توجه للعمل لحساب شركة امريكيـة قبل الحرب . كانت انكليزيته جيـدة ، كما كان بارعا في عمله . وهو أكثر اقتدارا مما يوحيه مظهره الهاديء . ويعمل حاليا مديرا للمكتب الياباني لشركة السيارات الامريكية ، كما يستخدم احدى سيارات الشركة . ويدخل ذلك من باب الدعاية نوعا ما ، كما انه يتقاضى مائة وخمسين الف ين في الشهر . وقد عرف عنه دقته في تنظيم بعض المصادر السرية لمصلحته . وقد عاشت توموكو وياسو ، مع خادمة تهتم بشـؤون الاطفـال ، بدعة وطمأنينة .

ارسلت توموكو برقية لانهـا لم تكـن ترغب في الحديث مع ماسارو في الهاتف . وكما هو مالـوف في الضواحي ، فان دائرة البريد تلفنت الرسالة حال وصولها وجاء النداء في تمام الوقت الذي كان فيه ماسارو على وشك التوجه الى عمله . وقد رفع سماعة الهاتف بهدوء وهو يتصور انها مجرد مكالمة روتينية تتعلق بالعمل .

قالت المراة في دائرة البريد وهي تخاطب ماسـارو الذي بدأ يشعر بالضيق :

ـ لدينا برقية مستعجلة من شاطيء أ سأتلوها عليك . هل انت على استعداد ؟ « توفيت ياسو . كيو وكيكو مفقودان . توموكو . »

ـ هل في وسعك تلاوتها ثانية من فضلك ؟

ـ « توفيت ياسو . كيو وكيكـو مفقـودان . توموكو . »

انتاب ماسارو الغضب . شعر وبسبب لا يعرف له اي كنه انه كما لو قد تلقى اخطارا بطـرده مـن العمل .

وفي الحال اتصـل بالمكتب واخبرهم بعـدم استطاعته الحضور . فكر ان في استطاعته قيـادة سيارته نحو شاطيء أ . غير ان الطريق طويل وخطر . كما لم تكن لديه الثقة في ان في وسعه ان يقطع ذلك بواسطة سيارته وهو في تلك الحالة . وقد سبق وان تعـرض لحادث مؤسف في المرة السابقة . لذا قرر ان يستقل القطار الى ايتو ومن ثم يواصل رحلته بواسطة سيـارة اجرة .

يبدو ان الوسيلة التي تتطور بها الامـور غير المتوقعة في ضمير الانسان غريبة وسامية . اذ اهتم ماسارو باخذ كمية وفيرة من المال معه وهو منطلـق

دون ان يعرف طبيعة الحادث الذي وقع . فالاحداث تتطلب المال .

استقل عربة الاجرة حتى محطة طوكيو . لم يشعر بشيء يمكن ان يستثير انفعالاته . بل شعر بنفس المشاعر التي تعتمل في مكامن المخبر وهو في طريقه الى مسرح الجريمة . ولكونه اخذ يستغرق في الاستنتاج اكثر من التأمل ، فقد ارتعش بفضول كي يعرف المزيد عن الحادث الذي اثر فيه بعمق .

كان في استطاعتها ان تتصل هاتفيا . انها تخشى التحدث معي . وقد اشم رائحة الحقيقة بغريزة الزوج. ولكن على اية حال ، فان المشكلة الاولى هي ان اذهب وارى الامر بنفسي .

نظر من خلال النافذة وهو يقترب من قلب المدينة كانت شمس صباح منتصف الصيف اكثر حدة بسبب من الحشود ذات القمصان البيضاء . والقت الاشجار الممتدة على امتداد الطريق ظلالا كثيفة نحو الاسفل مباشرة . وعند مدخل احد الفنادق ، كانت المظلة الحمراء والبيضاء المبهرجة مشدودة ، وكأن اشعة الشمس قد قدت من معدن ثقيل . اما الارض المحفورة حديثا ، حيث كان الشارع تحت الترميم ، فقد كانت جافة ومغبرة .

اما العالم الكائن فيما حوله فهو نفس العالم الذي كان قد الفه في السابق . لم يحدث شيء ، واذا ما حاول ، فان في وسعه ان يصدق بان لا شيء قد حدث حتى له . وهنا راوده قلق صبياني . ففي مكان مجهول ، عزلته حادثة ، لم يكن له يد فيها ، عن العالم .

لم يكن من بين هؤلاء المسافرين معه جميعا اكثر بؤسا منه . وبدا له ان الفكرة تضعه في مستوى فوق او اقل من مستوى ماسارو الحقيقي . لم يعرف ايهما فهو شخص فريد . شخص معزول .

ان رجلا له وحمة في ظهره يشعر بالتأكيد ، في بعض الاحيان ، برغبة ملحة في ان يصرخ قائلا : اسمعوا جميعا : انكم لا تعرفون شيئا عن الامر . لدي وحمة ارجوانية كبيرة في ظهري .

رغب ماسارو في ان يهتف بالمسافرين الاخرين قائلا :

« اسمعوا جميعا ! انكم لا تعرفون شيئا عن الامر. ولكني فقدت شقيقتي واثنين من اطفالي توا . »

خانته شجاعته .. لو كان الاطفال فقط في امان .. شرع يحاول التفكير بوسائل اخرى كي يفسر البرقية. ربما ادعت توموكو ، بفعل ذهولها لموت ياسو ، بان الطفلين قد لقيا مصرعهما عندما ظلا طريقهما لا غير . اليس من برقية اخرى تنتظره في البيت الان على التو ؟ استغرق ماسارو في مشاعره تماما وكأن الحادثة كانت اقل شأنا من رد فعله تجاهها . كما لام نفسه لعدم استدعائه ايراكوسو في الحال .

* * *

كانت الساحة العامة القائمة امام محطة ايتو متوهجة تحت شمس منتصف الصيف . وقرب موقف عربات الاجرة ، كان ثمة مكتب صغير لا يتجاوز حجم كشك الشرطي . كانت الشمس في داخله قاسية . كما كانت حافات نشرات الارسال المثبتة فوق الجدران بنية وملتوية .

ـ كم الاجرة الى شاطيء ا ؟

ـ الفا ين .

قال ذلك السائق الذي يرتدي قبعة السواق ويضع منشفة حول رقبته . ثم اردف اما بدافع الرأفة او لان الرحلة مرهقة .

ـ في وسعك توفير مالك والذهاب بواسطة الحافلة اذا لم تكن في عجالة من امرك حيث ستنطلق هذه في غضون خمس دقائق .

ـ انني في عجالة . فقد توفي توا احد افراد عائلتي .

ـ اوه ؟ اذن انت من اقرباء اولئك الذين غرقوا عند شاطيء ا ؟ ذلك امر مزعج جدا . يقال ان طفلين وامرأة فقدوا دفعة واحدة .

شعر ماسارو بالدوار تحت الشمس الملتهبة . لم يتفوه باية كلمة اخرى مع السائق حتى وصول السيارة الى شاطيء ا .

لم يكن ثمة مشهد خاص له خصوصيته على امتداد الطريق . فقد توغلت السيارة ، باديء ذي بدء ، صاعدة جبل مغبر ، ومن ثم هبطت نازلة ، حيث اصبح بالكاد رؤية البحر . وعندما اجتازوا سيارة اخرى عند امتداد ضيق من الطريق اصطفقت الاغصان بالنافذة نصف المفتوحة ، وهي اشبه ما تكون بطيور واجفة . وقد تساقطت القاذورات والغبار بقوة على سروال ماسارو الجيد الكي .

لم يستطع ماسارو تقرير الكيفية التي سيواجه بها زوجته . فهو غير متأكد بوجود ما يدعى بالمدخل الطبيعي عندما لا تبدو ايا من عواطفه مناسبة . ربما كان ما هو شاذ طبيعيا في الواقع .

اجتازت سيارة الاجرة بوابة ايراكوسو العتيقة المعتمة . وعند وصولها الطريق الخاص ، هرع المدير

بصندله الخشبي . وبصورة آلية سحب ماسارو محفظة نقوده .

— انني ايكوتا .

فقال المدير وهو ينحني بشدة :

— ذلك فظيع .

وبعد ان نقد ماسارو سائق السيارة اجرته ، شكر المدير وناوله ورقة من فئة الالف ين .

كانت توموكو وكاتسو في غرفة تتصل بالغرفة التي وضع فيها نعش ياسو . وغلفت الجثة بالثلج الجاف الذي جلب من ايتو . ولما كان ماسارو قد وصل الان ، فسوف يتم حرق الجثمان .

دلف ماسارو امام المدير وفتح الباب. اما توموكو، التي كانت قد استلقت طلبا لاغفاءة قصيرة ، فقد قفزت عند سماعها الصوت . فهي لم تكن نائمة بعد .

كان شعرها متشابكا وترتدي كيمونو مجعد من القطن . لملمت رداءها وجثت بخشوع امامه . كانت مشاعرها جياشة بشكل يدعو الى الدهشة ، وكانها قد تهيأت للمناسبة . ثم اختلست نظرة نحو زوجها وانهارت تجهش بالبكاء .

لم يرغب ماسارو في ان يراه المدير وهو يرتب بطمانينة على كتفها . اذ سيكون ذلك اسوأ من تجسس احد ما على اعز اسرار غرفة نومهما الخاصة . نزع ماسارو سترته وفتش عن مكان يضعها فيه .

لاحظته توموكو . فتناولت حمالة ثياب زرقاء اللون وهي عند عتبة الباب ، ثم وضعت فيها السترة المعروقة . جلس ماسارو قرب كاتسو ، الذي ايقظه بكاء والدته ، فجلس يحدق بهما . بدا الطفل مستسلما وكانه دمية في جلسته على ركبتيه . وتساءل كيف يمكن للاطفال ان يكونوا صغارا هكذا ؟ كان يبدو وكانه يحمل دمية .

اما توموكو فقد اخذت مكانها جالسة في ركن من الغرفة وشرعت تنتحب . وقالت :

— تلك كانت غلطتي انا .

فكانت هذه اشد الكلمات التي تاق فيها ماسارو الى سماعها . ثم قال المدير من ورائهما وهو يبكي ايضا :

— ربما كانت القضية لا تتعلق بي ، ولكن ارجو منك يا سيدي ان لا تلوم مسز ايكوتا . فقد حدث الامر وهي في قيلولة . ليست الغلطة غلطتها .

شعر ماسارو وكانه قد سمع او قرأ ذلك كله في مكان ما .

— انني ادرك ذلك . انني ادرك ذلك .

وطبقا للتقاليد ، فقد وقف والطفل بين ذراعيه وتوجه نحو زوجته حيث ربت على كتفها . وسرعان ما استجابت بسهولة ، اذ شرعت تبكي بمرارة .

في اليوم التالي تم العثور على الجثتين . وقد وجدتهما الشرطة المحلية تحت لسان الجزيرة بعد ان قاموا بتمشيط الشاطىء . كانت الحيوانات البحرية قد اتت على اجزاء منهما ، وكان ثمة اثنين او ثلاثة لا تزال عالقة عند المنخرين لكل منهما .

تحدث مثل هذه الوقائع اثارا تفوق حسابات كل عرف . ومع هذا ، فليس من وقت يكون فيه الناس اكثر التزاما بالعرف . لم ينس ماسارو وتوموكو الاستجابات التي تتطلبها الاعراف .

الموت يشكل دائما مشكلة في الادارة . فهما منهمكان في اهتياج شديد بادارة الامور . وفي وسع امرىء ما ان يقول ان ماسارو ، على وجه الخصوص ، باعتباره رب العائلة ، لم يكن لديه وقت ما للحزن . اما بالنسبة لكاتسو فقد بدا له ان هناك مهرجانا يوميا متواصلا حيث يؤدي فيه البالغون جميعا ادوارهم فيه .

وعلى اية حال ، شقا طريقهما خلال القضية المعقدة . وبلغت الاعانات الجنائزية حدا معقولا . وتكون هذه كبيرة عندما يكون رب الاسرة ، الذي في وسعه ان يقوم بذلك ، حيا وليست الجنازة جنازته .

كان ماسارو وتوموكو حازمين فيما يجب القيام به . ولم تفهم توموكو كيف يمكن لهذا الغم الجنوني وهذا الاهتمام الدقيق بالتفاصيل ان يمثلا جنبا الى جنب . كما بدا مدهشا حقا تمكنها من التهام كمية كبيرة من الطعام بنهم دون ان تعير اهتماما للذوق .

كانت جل خشيتها تتمثل في رؤية والدي ماسارو. فقد وصلا قادمين من كانازاوا في الوقت المحدد للجنازة. واجبرت نفسها على ان تردد ثانية قائلة ان الغلطة غلطتها ، ثم عادت الى والديها كنوع من التعويض .

ولكن تجاه من سيشعرون بحزن أبلغ ؟ الم افقد انا ايضا اثنين من اطفالي . هاهم جميعا يشيرون الي باصابع الاتهام . ينحون باللائمة علي ، ويتحتم علي الاعتذار منهم . انهم ينظرون الي وكانني انا الفتاة الشاردة الذهن التي اسقطت الطفل في النهر ، ولكن اليست هي ياسو ؟ ياسو محظوظة لانها قضت نحبها . لم لا يستطيعون ادراك من الذي اصيب بالاذى ؟ انني أم فقدت توا اثنين من اولادها .

انك ظالمة من اتهمك ؟ الم تكن امه تذرف

الدمع عندما قالت لك بانها تشعر باعظم الاسى تجاهك ، وليس تجاه اي شخص آخر .

« كان ذلك مجرد كلام . »

كانت توموكو غير مرتاحة تماما . شعرت وكأن شأنها قد ضؤل ، وحكم عليها بالعزلة كانسان تم تجاهل خصاله الحميدة ، بدا لها ان مثل هذه الاحزان الهائلة ستجلب امتيازات خاصة . امتيازات من نوع غريب كان بعض قلقها يعود لها حيث كانت تعتذر بخنوع لام زوجها . وهرعت لامها . وكأن حكة اعترت جسدها برمته ، عندما اخذ السخط منها كل مأخذ .

لم تعلم شيئا عن ذلك . ولكنها كانت في يأس بسبب فقر العواطف البشرية . اذ ليس من غير المعقول القيام بلا شيء سوى ذرف الدموع عندما يموت عشرة افراد ، تماما مثلما يبكي المرء لموت شخص واحد فقط ؟

تعجبت توموكو من عدم انهيارها . بدا غريبا لها انها لم تنهار وانها واقفة في حداد لاكثر من ساعة تحت حرارة منتصف الصيف . شعرت في بعض الاحيان بغيبوبة باهتة . ولكن لمسة منعشة من رهبة الموت هي التي كانت تنقذها في كل مرة . وكانت تقول لنفسها وهي تلتفت ناحية امها بوجه مليء بالدموع : انني اقوى مما كنت اعتقد .

وفي اثناء حديث ماسارو مع والديه عن ياسو ، اخذ يذرف الدمع لموت شقيقته التي توفيت عن فتاة كبيرة . اما توموكو فقد شعرت بالقرف تجاهه ايضا وارادت ان تسأل قائلة : ايهما اهم بالنسبة له : ياسو أم الاولاد ؟ .

كانت بالتأكيد متوترة ومتيقظة . لم تستطع النوم ليلة السهر بالرغم من ادراكها بان عليها ان تفعل ذلك . ومع هذا ، لم يبد عليها شيء من الصدام . اذ كان ذهنها صافيا ويقظا .

شعر الزوار بالقلق ازاءها . وفي بعض الاحيان كانت تجيبهم بفظاظة قائلة : « ليس ثمة ما يدعو للتفكير بشأني فالامر سيان سواء كنت حية ام ميتة » .

غابت عنها افكار الانتحار والجنون . وقد كان كاتسو السبب الوجيه لاستمرارها في العيش . ولكنها شعرت في بعض الاحيان ، ان الامر لا يعدو ان تكون شجاعتها قد خانتها ، او ربما ان عاطفتها اصيبت بالشلل — مهما كان سبب تفكيرها عندما نظرت الى كاتسو وهو يوبخ من قبل النساء المولولات — لكونها طيبة جدا بحيث لم تقدم على الانتحار . كانت في مثل هذه الليالي تستلقي في احضان زوجها وتردد مرات ومرات كأنها تتلو قضية ، وعيناها جاحظتان ازاء دائرة الضوء المنبعث من مصباح السرير : « انني مخطئة . تلك هي غلطتي . كان يجب ان ادرك منذ البداية ان من الخطأ ترك الاولاد الثلاثة مع ياسو . »

كان صوتها اجوف اشبه بصوت اختبار صدى الجبل .

ادرك ماسارو وما كان يعنيه هذا الاحساس المهووس بالمسؤولية . اذ كانت تنتظر نوعا من العقاب. وفي وسع المرء ان يقول انها كانت متلهفة لذلك .

بعد الاجراءات التي دامت اربعة عشر يوما ، عادت الحياة الى سيرها الطبيعي ، وحثهما الناس على الذهاب الى مكان ما طلبا للراحة . الا ان الجبل وساحل البحر كان يثيران الهلع في نفس توموكو . اذ كانت مقتنعة ان المصائب لا تأتي فرادى .

وذات ليلة متأخرة من الصيف ، توجهت توموكو الى المدينة مع كاتسو حيث ستلتقي مع زوجها لتناول العشاء عندما يفرغ من عمله .

لم يكن هناك شيء الا ويحصل عليه كاتسو . اذ كان والده وامه رقيقين معه للغاية ، ويعاملانه وكأنه دمية زجاجية . كما يبدو امرا بالغ الاهمية مشاهدته عبر الشارع ، اذ تحدق امه بالعربات والمركبات وهي تتوقف لتندفع ويده متشبثة بيدها .

اثارتها رؤية ملابس السباحة المعروضة فيواجهات المتجر . وعليها ان تشيح بناظريها عن لباس سباحة اخضر يشبه لباس ياسو . بعد ذلك تساءلت فيما اذا كان المانيكان له راس ام لا . اذ بدا لها لوهلة انه بلا رأس ، ومرة ثانية بدا بوجه يشبه وجه ياسو المتوفاة ، العينان مغمضتان وقد غطاهما الشعر الرطب المجعد . واصبحت جميع المانيكانات جثث غارقة .

تمنت فقط لو ينتهي الصيف . اذ حملت كلمة « الصيف » معها افكارا متقيحة عن الموت . وفيشمس الاصيل شعرت بحرارة متقيحة .

اصطحبت معها كاتسو الى المتجر التنويعي طالما ان الوقت لا يزال مبكرا . والحقيقة ان ثمة نصف ساعة فقط على موعد الاقفال . اراد كاتسو ان يلقي نظرة على اللعب . لذا صعدا الى الطابق الثالث . اجتازا وبسرعة لعب الشاطيء ، حيث كانت امهات مسعورات ينبشن بين كومة من ملابس السباحة للاطفال مخفضة الاسعار . وقد رفعت احدى النساء زوجا من السراويل الزرقاء الغامقة عاليا امام الشباك حيث انعكست اشعة الشمس فوق الابزيم . وفكرت توموكو في البحث بحماس عن كفن .

عندما اشترى كاتسو بكراته اراد الصعود الى السطح حيث كان باردا . وهب نسيم قوي نوعا ما من جهة الميناء وضرب المظلات .

نظرت تومكو من خلال الشبكة السلكية ناحية جسر (كاجيدوكي) فيما وراء المدينة ، والى ارصفة (تسوكيشيما) والى سفن البضائع التي كانت راسية في الخليج .

حرر كاتسو يده من يد امه وانطلق نحو قفص قرد . وهناك اخذت امه تراقبه . كانت رائحة القرد نفاذة ربما بفعل الريح . حدق القرد بجبهته المجعدة بهما ، واستطاعت تومكو ان تشاهد على جانب الوجه الصغير العجوز للقرد اذنا وسخة واوردة حمراء بارزة من خلالها بينما كان يتنقل من غصن الى غصن ويده تضغط برفق على شفتيه . لم تنظر تومكو بمثل هذا الاهتمام الى حيوان من قبل .

كانت ثمة بركة قرب القفص وقد اغلقت نافورتها. كما انتشرت اعشاب ملونة الازهار حول حافة المبنى حيث كان طفل في مثل سن كاتسو يتارجح بشكل خطير ، وليس من اثر يرى لاي من والديه .

اتمنى ان يسقط . اتمنى ان يسقط ويغرق .

راقبت تومكو الساقين الواجفتين . لم يسقط الطفل ، كما تمنت ، بل ضحك باعتزاز عندما رأى تومكو تتفرس فيه اثناء طوافه . غير ان تومكو لم تضحك ، اذ بدا وكان الطفل يهزا بها .

امسكت ذراع كاتسو وهرعت تهبط من السطح .

وفي العشاء ، تكلمت تومكو بعد صمت طويل قائلة :

ـ الست هادئا على اية حال ، ولا يبدو عليك اثر للحزن ؟

غير ان ماسارو نظر حوله بوجل خشية ان يكون هناك من سمعها تتفوه بذلك .

ـ الا ترين ؟ انني اسعى للترويح عنك .

ـ لا داعي للقيام بذلك .

ـ هكذا اذن . ولكن ماذا بشأن تاثير ذلك على كاتسو ؟

ـ على اية حال ، انني لا استحق ان اكون اما. وهكذا انهار العشاء .

صمم ماسارو اكثر فاكثر على التراجع امام حزن زوجته . فالرجل لديه عمله الذي ينبغي عليه انجازه . فهو في وسعه ان يشغل نفسه بعمله . وفي هذه الاثناء اهتمت تومكو بالحزن . كان عليه ان يواجه حزنه الرتيب عندما عاد الى البيت . لذا شرع بالوصول الى البيت في وقت متاخر من الليل .

اتصلت تومكو بخادمة كانت قد عملت لفترةطويلة في خدمتها . واعطتها جميع لعب وملابس كيووكيكو . اذ كان لها اطفال في سنهما .

وذات صباح استيقظت تومكو في موعد متاخر قليلا عن العادة . اما ماسارو ، الذي امضى ليلته السابقة يحتسي الشراب ثانية فقد استلقى متكورا في سريره المزدوج . ولا تزال رائحة الكحول المزعجة تفوح. وكلما غير موضعه اثناء نومه كلما زقزقت نوابض السرير . ولما اصبح كاتسو وحيدا الان ، فقد تركته امه لينام في غرفة الطابق الثاني بالرغم من انها كانت تدرك ان من الافضل لو لم تفعل ذلك . نظرت تومكو الى وجه كاتسو النائم من خلال شبكة البعوض البيضاء المسدلة فوق سريرهما . كان هذا دائم التكشيرة اثناء نومه .

مدت تومكو يدها من خلال شبكة البعوض وقبضت على حبل الستارة . سرت خشونة الحبل الصلب بغطائه القنب بمتعة على يدها المعروقة . تباعدت الستارة قليلا ، فهجم الضوء على شجرة الصندل من الاسفل ، بحيث تراكمت الظلال فوق بعضها البعض. وجعل حفيف الاغصان يصبح اقل وحشية من المعتاد . كما شرعت العصافير تسقسق بضوضاء . ففي كل صباح كانت تستيقظ وتبدأ حديثها مع بعضها البعض، ومن ثم تشكل خطا وتطير اعلى واسفل الميزاب . كما كانت الضربات المزعجة للارجل الصغيرة تروح جيئة وذهابا . وقد حدا ذلك بتومكو الى ان تبتسم وهي تصغي .

كان الصباح مباركا . وعليها ان تشعر انه كذلك، دون ان يكون هناك سبب ما . اضطجعت بهدوء وراسها لا يزال فوق الوسادة ، وشعور بالسعادة يسري في اوصال جسدها برمته .

شهقت على حين غرة . ادركت سبب حبورها. ففي الليلة السابقة ، وللمرة الاولى ، لم تحلم بالاولاد ، في الوقت الذي كان طيفهم يراودها كل ليلة بعكس الليلة السابقة . وعوضا عن ذلك راودها حلم صغير جنوني .

نسيت بسرعة هكذا ، ثم نفذت قسوتها اليها وبحب . ذرفت الدمع سخيا معتذرة لارواح الاولاد .

فتح ماسارو عينيه ونظر اليها . غير انه وجد شيئا من العزاء بالبكاء وليس العذاب المعتاد .

ـ هل فكرت بهما ثانية ؟

ـ نعم .

بدا لها ان قول الحقيقة سيسبب المزيد من المتاعب

لهـــا .

اما الان وبعد ان كذبت ، فقد شعرت بالقلق من كون زوجها لم يشاطرها بكاءها . اذ لو كانت قد رات الدمع في مآقيه ، فلربمـا اسـتطاعت ان تصـــدق كذبتها .

* * *

مضى تسعة واربعون يوما واشترى اذاك ماسارو قطعة ارض في مقبرة تاما . حيث كان هؤلاء اول الوفيات في عائلته ، واول القبور . وبناء على موافقة جميـــع افراد العائلة ، فان رفات ياسو سيوارى في نفـــس المدفن .

بدت مخاوف تومو كو دون اساس في الوقت الذي كان فيه الحزن يزداد عمقا . ذهبت مع ماسارو وكاتسو لرؤية المقبرة الجديدة وكان الوقت بواكير الخريف .

كان يوما جميلا ، والحرارة تنقشع عن الســماء العالية الصافية . وتجعل الذكرى ، في بعض الاحيان، الساعات تتلاشى ، او تتراكم الواحدة تلو الاخرى . وقد مارست الساعات اللعبة هذه مع تومو كو مرتين في ذلك اليوم . ربما كانت مشارف ما وراء الشعور عندها قد اصبحت شفافة نوعا ما ، مع وجود السماء وضوء الشمس بهذه الدرجة من الصفاء .

قبل شهرين من حادث الغرق ، كان هناك حادث السيارة . وبالطبع لم يصب ماسارو باذى . ولكن بعد حادث الغرق ، لم تركب تومو كو معه في السيارة اذا ما اخذت كاتسو في نزهة . وفي هذا اليوم كان على ماسارو ان يغادر بواسطة القطار .

وعند محطة (ام) استقلا قطارا فرعيا صغيرانحو المقبرة . نزل ماسارو من القطار برفقة كاتسو ، وبسبب من الازدحام ، فان تومو كو تأخرت في النزول ثانيـــة او اثنتين قبل ان يغلق الباب ، وسمعت صفيرا حادا ، عندما اصطفق الباب وراءهما . ثم التفتت ، وهي عـلى وشك الصراخ ، في محاولة لفتح الباب ثانيـــة . اذ اعتقدت انها تركت كيو وكيكو داخل العربة .

قادها ماسارو من ذراعها ، فنظرت اليه بتحد وكأنه مخبر سري يلقي القبض عليها . وعندما ثابتالى رشدها ثانية بعد قليل ، حاولت ان توضـح ما جـرى لابد لها ان توضح على اية حال ، غير ان التوضيحجعل ماسارو غير مرتاح . فقد اعتقد انها كانت تمثل .

ابتهج كاتسو بالقاطرة العتيقة الطراز التي نقلتهم الى المدفن . اذ كانت ذات مدخنة عالية وطويلة بشكل يثير الدهشة مرتفعة فوق ركائز . ربما كانت الســقوف الخشبية التي اعتمد فيها المهندس مرفقة عليها مصنوعة من (؟) زارت القـاطرة وزمجـرت وصـرت اسنانها ثم انطلقت اخيرا تجتاز حدائق سوق الضاحية الكئيبة .

دهشت تومو كو من تألق مقبرة تاما التي لم يسبق لها ان زارتها من قبل . فها هو فضـاء واســع منـح للموتى . فقد كان كل من الثيل الاخضر ، والممرات المشجرة والسماء الزرقاء من فوق صافية وهي تمتد في الافق .. كانت مدينة الموتى انظف واكثر تنظيمـــا من مدينة الاحياء . لم يكن لهـا ولزوجهـا من ســبب يدعوهما الىالتعلم من المدافن ، ولكن يبدو انه من قبيل سوء الحظ انهما قد اصبحا الان من زوارها المؤهلين . وفي الوقت الذي لم يفكر فيه احدهما بخصوص القضية، فقد بدأ ان فترة الحداد ، وهي عرض لا يشـــفي من الظلام والرعب ، قد حقق لهما نوعا من الامن ، شيئا مستقرا ، سهلا ، وحتى مبهجا . اصبحا معتادين على الموت ، كما شعرا بالاحساس الذي يتملك المحرومين، بان الحياة لا تملك ما يثير الوجل في نفسيهما .

كانت البقعة المخصصة لدفن موتاهما عند نهايـة المدفن . وبينما هما يجتازأن البوابة والعـرق يتصبب منهما بحرية ، أجالا الطرف في قبر الاميرال (تي) ، كما ضحكا من شاهد قبر عديم الذوق مزركش بالمرايا .

اصغت تومو كو لطنين زيز حصاد الخريف اللطيف ، كما تنسما العشب الظليل البارد الزكي الرائحة . « يا له من مكان جميل . سيكون هناك مكان للعب ، ولـن يشعرا بالسأم . وانا متأكدة من ان ذلك سيكون امرا جميلا لهما . ذلك غريب . اليس كذلك ؟ »

شعر كاتسو بالعطش . وثمة برج بني عند مفترق الطريق . كان الصدأ قد كسا اسفل السلم اللولبي من جراء النافورة المتسربة القائمة في الوسط . وشـرع عدة اولاد ، بعد ان تعبوا من مطاردة يعسوب ، بشرب الماء بجلبة وهم يرشقون بعضهم البعض . وبين الفينة والفينة كان رذاذ الماء يشير الى قوس قـــزح خفيف خـــلال الهواء .

كان كاتسو صبيا يحب الحركة . اراد ان يشرب وليس هناك ما يمنعه من القيام بذلك . وقد انتهـــز فرصة تحرر يده مـــن ذراع امه فهرع باتجاه الســلم صاحت به امه بحدة وسألته عــن وجهته ، فاجاب بانه ذاهب لشرب الماء . لحقت به وامسكت بذراعيـــه بقوة من الخلف . فاحتج عليها صائحا ان ذلك يؤذيــه . كما شعر بالهلع . اذ انقض عليــه مخلـوق رهيب من الوراء .

جثت تومو كو فوق الحصى الخشن وادارتـــه ناحيتها . فنظر الى ابيه وهو يتفرس فيه بدهشة قرب سياج الشجيرات على بعد .

— لن نشرب من ذلك الماء . لدينا بعضا منه هنا.

ثم شرعت تفتح غطاء قنينة الترموس فوق ركبتها . وصلوا الى قطعة ارضهم الصغيرة حيث كانت في بقعة جديدة من ارض المقبرة وراء صفوف من شواهد القبور . كانت ثمة شجيرات صغيرة مزروعة هنا وهناك، وفق نظام معين . وفي وسع المرء ان يلاحظ ان كان يتسم بالعناية . لم يكن الرفات قد نقل بعد من معبد العائلة . لم تكن هناك اشارة لقبر . بل مجرد قطعة ارض .

قال ماسارو :

ـ سيرقد الثلاثة هنا سوية .

اثارت الملاحظة توموكو قليلا . وتساءلت كيف يمكن للحقائق ان تكون غير محتملة الى هذه الدرجة فاذ يغرق طفل ما في المحيط ، فذلك وارد وبالتأكيد سيتقبل اي فرد ذلك على انه حقيقة . ولكن ان يغرق ثلاثة مرة واحدة فذلك امر يثير السخرية . ثمة امر يدعو للسخرية بخصوص الزيادة . ومع هذا فليس هناك ما يدعو للسخرية بخصوص حرب او كارثة طبيعية عظيمة .

ثم اردفت :

ـ الثلاثة ! يا للعبث . الثلاثة ؟!

كان العدد كبيرا بالنسبة لعائلة واحدة وضئيلا بالنسبة للمجتمع . كما لا توجد اية تضمينات اجتماعية للموت في ميدان المعركة او الموت في الموقع . وطفقت تتأمل في هذه الاحجية بانانيتها الانثوية . اما ماسارو ، الكائن الاجتماعي ، فقد وصلت به الامور حدا جعله يلاحظ ان من المناسب النظر للمسألة كما هي من وجهة نظر المجتمع . فقد كانوا محظوظين في الواقع لعدم وجود اية تضمينات اجتماعية .

وفي طريق العودة ، وعند المحطة ، وقعت توموكو ثانية فريسة خطا الزمن السريعة . اذ يتحتم عليهم الانتظار مدة عشرين دقيقة كيما يصل القطار . اراد كاتسو احدى اللعب المعروضة للبيع امام المحطة . وكانت هذه تتدلى من عصي ، مصنوعة من القطن الملون، واضيفت لها العيون والاذان والاذناب .

تعجبت توموكو قائلة :

ـ لا يزال في وسعك شراء هذه اللعب .

ـ يبدو ان الاولاد تروقهم كثيرا .

ـ كانت لدي واحدة عندما كنت طفلا .

اشترت توموكو واحدة من اللعب من العجوز وناولتها لكاتسو . وبعد لحظة وجدت نفسها تجيل الطرف فيما حولها . اذ يجب ان تشتري شيئا ما لكيو وكيكو اللذين تركتهما في البيت .

وسأل ماسارو :

ـ ما بك ؟

ـ انني اتساءل عما الم بي . لقد كنت افكر بانه يتوجب علي ان اشتري شيئا ما للاخرين .

وفي هذه اللحظة رفعت توموكو ذراعيها الابيضين البضين واخذت تفرك بقبضتيها المضمومتين عيناها وصدغيها .

ارتعش منخراها وكأنها على وشك ان تجهش بالبكاء .

فقال ماسارو بنبرة قوية اقرب ما تكون الى الالتماس :

ـ هيا اذهبي واشتري شيئا ما . اشتري شيئا ما لهما .

وفي وسعنا ان نضع ذلك فوق المذبح .

ـ كلا . لابد ان يكونا حيين

قالت توموكو ذلك وهي تضغط منديلها على انفها. كانت حية في الوقت الذي كان فيه الاخرون موتى . ذلكم هو الشر المستطير . كم يكون قاسيا ان تجبر على الحياة .

نظرت فيما حولها ثانية ، نحو البيارق الحمراء المتدلية من البارات والمطاعم القائمة امام المحطة ، وازاء الاقسام البيضاء من الكرانيت المتسامق عاليا امام المحلات، وازاء الابواب المزينة بالاوراق الصفراء القائمة في الطوابق الثانية ، وازاء قرميد السطح ، والسماء الزرقاء ، التي اخذت تحلو لك لاقتراب المساء ، الصافية كالخزف كل شيء كان صافيا ، وواضح المعالم . وفي اعماق قسوة الحياة ثمة سلام عميق يشابه السقوط في اغماءة .

* * *

انقضى الخريف ببطء ، واصبحت حياة العائلة اكثر هدوءا يوما اثر آخر . ولم يرحل ذلك الحزن بالطبع . ولما رأى ماسارو زوجته تبدو اكثر هدوءا ، فان بهجة البيت والعطف على كاتسو ، جعلاه يقفل راجعا من عمله مبكرا . وحتى بعد ان يكون كاتسو قد نام ، فان الحديث يتحول الى ما كان الاثنان يرغبان في عدم الخوض فيه . وقد استطاعا ان يجدا فيه نوعا من العزاء .

ان المسار الذي يمكن ان تأخذه حادثة مفزعة في مجرى الحياة اليومية حققت نوعا من الفزع ممتزجا بالخجل كأنهما اقترفا جريمة قدر لها ان لا تكتشف . فالادراك الذي لازمهما ، بان ثلاثة اشخاص قد فقدوا من العائلة ، بدا لهما في بعض الاحيان انه يمنحهما شعورا غريبا من تحقيق ما كان مطلوبا منهما .

لم يصب احدهما بالجنون او ينتحر . كما لم يصب بالمرض اي منهما . فقد مضت الحادثة المفزعة

وبالكاد تركت ظلها . اذ اخذت تومو كو تشعر بالسأم ، وكانها في انتظار شيء ما .

منذ وقت طويل حرما نفسيهما من مشاهدة المسرحيات والحفلات الموسيقية . لكن تومو كو وجدت الان أعذارها :

فمثل هذه المتع هي في الاساس لاجل ابعاد الهموم وصادف قدوم عازف كمان امريكي يقوم برحلة موسيقية . فما كان منهما الا ان اشتريا التذاكر . أجبر كاتسو على البقاء في الدار . ويعود سبب ذلك جزئيا الى ان تومو كو ارادت التوجه الى الحفلة الموسيقية برفقة زوجها فقط .

تهيأت منذ وقت مبكر . واستغرق تصفيف شعرها . الذي كان قد أهمل لعدة أشهر . وقتا طويلا. اما وجهها المنعكس في المرآة . فقد كان كافيا لاسترجاع ذكريات حلوة منسية منذ امد طويل . كيف يمكن وصف متعة الاستغراق في التامل امام المرآة؟ لقد نسيت اية متعة يمكن ان تكون المرآة . وفي اشجانها ، وتأكيدها العتيد لذاتها ، تقود المرء بعيدا عن مثل هذه النشوة .

حاولت ان تجرب كيمونو اثر الاخر . وفي النهاية وقع اختيارها على واحد ارجواني زاه ، وتعويذة مطرزة . وقد اعترت الدهشة ماسارو ، الذي كان يقبع في سيارته منتظرا ، لمرأى زوجته الجميلة .

التفت الناس ليتفرسوا فيها على امتداد ردهة الانتظار . فشعر ماسارو بالبهجة الغامرة . اما تومو كو فقد بدا لها ان ثمة شيئا ينقصها مهما بلغ اعتقاد الناس بجمالها . فقد مضى وقت طويل عندما كانت تعود الى البيت في رضا تام بعد ان تكون قد أثارت مثل هذا الاهتمام الكبير . وخاطبت نفسها قائلة ان عدم الرضا هذا لابد ان يكون نتاج الحيوية والمرح اللذين اكدا كيف ان حزنها كان بعيدا عن الشفاء . غير انه في واقع الامر ليس الا تكرارا لعدم الرضا الغامض الذي شعرت به جراء كونها لم ينظر اليها على انها اصبحت امراة ذات أشجان .

كان للموسيقى تأثيرها عليها . فمشت في الردهة وامارات الحزن مرتسمة على وجهها . تحدثت مع صديقة وبدت ملامحها مناسبة لعبارات العزاء التي همست بها الصديقة . كما قدمت الصديقة الشاب الذي كان يرافقها . وكان هذا لا يعرف شيئا عن هموم تومو كو ، ولم يتفوه بكلمة عزاء ، بل كان حديثه عاديا جدا تضمن ملاحظة او اثنين حول الموسيقى .

فكرت تومو كو بمدى فظاظة الشاب وهي تنظر الى الرأس اللامع الذي اخذ يتوارى بين الجمهور . لم يقل شيئا ولابد انه لاحظ مبلغ حزين .

كان الشاب طويلا حيث وقف شاخصا بين الحشد وعندما التفتت جانبا ، رأت تومو كو حاجبيه وعينيه الضاحكتين وخصلة من الشعر متدلية فوق جبهته ، في حين كان الطرف الاعلى من شعر المرأة بارزا .

شعرت تومو كو بغيرة قاتلة . هل ارادت من الشاب شيئا آخر غير العزاء ؟ وهل ارادت ان تسمع كلمات اخرى خاصة نوعا ما ؟ ارتعش كامل تكوينها الاخلاقي للفكرة . عليها ان تخبر نفسها بان هذا الشك الجديد كان غريبا وله اسبابه . فهي الانسانة التي لم تكن يوما ما غير قانعة بزوجها .

سألها ماسارو الذي كان يتحدث مع صديق :

– هل تشعرين بالعطش ؟ ثمة عصير برتقال هناك.

كان الناس يرشفون عصير البرتقال من قناني مغلقة . فنظرت تومو كو بحيرة . اذ لم تكن عطشى ابدا . وتذكرت اليوم الذي منعت فيه كاتسو من الوصول الى النافذة وجعلته يشرب ماء حارا عوضا عن ذلك .

لم يكن كاتسو الوحيد في ذلك الخطر . اذ لابد ان هناك جميع انواع الجراثيم الصغيرة في عصير البرتقال .

* * *

اصيبت تومو كو بنوع من البله جراء سعيها وراء المتعة . وثمة نوع من الانتقام في الاحساس بانها لابد وقد تعرضت لاغواء خيانة زوجها . فحيثما ذهب كانت ترافقه او تسعى لمرافقته .

استقر ضميرها على الرأس . ففي متعتها تلك، كانت تلقي نظرة على وجه كاتسو النائم الذي وضعته الخادمة في سريره مبكرا . وبينما هي تفكر في الطفلين الميتين ، سرعان ما كان ينتابها الاحساس بالندم . فقد اصبح البحث عن المتعة طريقا مؤكدا لتأجيج الضمير .

اشارت تومو كو ، على حين غرة ، الى انها تريد ان تشتغل بالخياطة . ولم تكن هذه اول مرة يجد فيها ماسارو نفسه مضطرا لمسايرة زوجته واهوائها .

بدات تومو كو الخياطة ، واصبح بحثها عن المتعة اقل دأبا . نظرت فيما حولها وهي تسعى لان تكون ربة عائلة تامة ، وشعرت انها تنظر الى الحياة وجها لوجه .

كانت هناك بعض الامارات التي توحي بوجود الاهمال في محيطها . وشعرت كأنها قد عادت من رحلة طويلة ، وانها ستقضي يوما بكامله في الغسل ويوما اخر توظب فيه حاجياتها .

عثرت تومو كو على زوج من احذية كيو وزوج صغير من الشبشب الازرق الفاتح الذي كان لكيو ايضا كانت مثل هذه الاشياء تقذف بها نحو التأمل ، وتجعلها تجهش ببكاء ممتع . لكن كل شيء كان يبدو منحوسا .

اتصلت هاتفيا باحدى الصديقات المهتمات باعمال البر واعطت كل شيء الى الميتم ، حتى الملابس التي كانت تلائم كاتسو .

عندما جلست أمام ماكنة خياطتها ، قام كاتسو بتكديس الملابس ، فكرت في صنع بعض القبعات الحديثة الطراز لها ، غير انه لم يكن لديها متسع من الوقت للقيام بذلك ، ونسيت احزانها امام الماكنة . فقد قطع الازيز والحركات الميكانيكية الصادرة عن ذلك النغم الضال مصائبها العاطفية .

لِمَ لَمْ تحاول القيام بهذا الامر في وقت مبكر ؟ ولكنها وصلت الى مرحلة لم يستطع معها قلبها ان يمنحها الصمود الذي كان لها في وقت ما . ذات يوم وخزت اصبعها فسالت قطرة من الدم . شعرت بالوجل . فقد كان الالم مقرونا بالموت .

غير ان الخوف اعقبه شعور مغاير : اذا كانت مثل هذه الحادثة التافهة تسبب الموت ، فان ذلك سيكون استجابة لصلاة . امضت مزيدا من الوقت امام الماكنة . وكانت هذه اكثر انواع المكائن سلامة على اية حال . فهي حتى لا تقوم بلمسها .

وحتى في هذا الوقت لم تكن راضية ، وتنتظر شيئا ما . اذ سوف ينصرف ماسارو عن هذا البحث الغامض ، وسيمضيان يوما بكامله دون ان يتجاذبا اطراف الحديث .

* * *

اقترب الشتاء ، واصبح القبر جاهزا وتم وضع الرفات فيه .

وفي وحشة الشتاء يفكر المرء بحنين في الصيف . فقد القت ذكريات الصيف ظلا حادا على حياتهما . ومع هذا ، فان الذكريات اخذت تبدو اشبه بشيء منتزع من حكاية في كتاب . ليس هناك وسيلة لتجنب حقيقة كون كل شيء اخذ يتسم بالخيال وهما حول نار الشتاء .

في منتصف الشتاء ، ظهرت بوادر توحي ان توموكو كانت حبلى . وللمرة الاولى اصبح النسيان حقا طبيعيا. لم يكونا في السابق بهذه الدرجة من الاهتمام . فقد بدا غريبا ان يولد الطفل دون حظر ، وان من الطبيعي ان يفقداه بعدئذ .

سار كل شيء على ما يرام . واقيم حاجز فاصل بينهما وبين الذكريات . واصبح لتوموكو ولاول مرة الشجاعة الكافية في ان تعترض من كون الالم قد زال وهي تستجمع شجاعتها من الطفل الذي تنوء بحمله . واصبح من المحتم ان تدرك تلك الحقيقة .

حاولت توموكو ان تفهم . اذ يصعب الفهم عندما تكون الحادثة ماثلة للعيان . فالفهم يأتي لاحقا ، والمرء يحلل الانفعالات ويستنتج ، ثم يوضح لنفسه . وفي استرجاعها للذكريات ، لم تستطع توموكو ان تمنع نفسها من الاحساس بعدم الرضا عن عواطفها غير المناسبة . فليس هناك شك في ان عدم الرضا سيستمر فترة اطول ، بمثابة عائق فوق قلبها ، من الحزن نفسه. ولكن لا يمكن ان يكون هناك عودة لمحاولة اخرى ..

رفضت الاعتراف باي خطأ في رد فعلها فهي ام ، وفي الوقت نفسه لا تستطيع ان تبعد الشك تماما .

وبينما لم يكن النسيان الصادق قد وقع ، فان شيئا أعطى أحزان توموكو كطبقة رقيقة من الجليد عندما تغطي سطح بحيرة ؛ تتعرض للتصدع بين وقت وآخر ، ولكن سرعان ما تتماسك اثناء الليل .

جعل النسيان يبدي فاعليته الحقيقية عندما لم ينهمكا بمراقبته . فقد شرع يتلاشى اذ وجد له منفذا كما هاجم كجرثومة غير مرئية شرعت تعمل بتؤدة ودون انقطاع . تعرضت توموكو للانفعالات اللاشعورية التي تشبه مقاومة الفرد للحلم . كانت قلقة تماما وهي تقاوم النسيان .

خاطبت نفسها قائلة ان النسيان يتأتى من خلال قوة الطفل الكائن في احشائها . لكن الطفل ساعد على ذلك لا غير . اذ ان ملامح الحادثة كانت تضمحل ببطء ، تخبو ، تتلاشى ، وتتحلل .

بدا في سماء الصيف طيفا رخاميا مثيرا للهلع ، أبيض صارخا . ثم ذاب في السحب ، كانت الذراعان مهدلتان والراس مقطوع والسيف قد سقط من الذراع الطويلة . كانت الملامح المرتسمة على الوجه الحجري كافية لجعل الشعر ينتصب ولكن ببطء بدا يتضح ويصبح ناعما .

ذات نهار اقفلت المذياع عن تمثيلية اذاعية تدور حول ام فقدت ابنها . وقد انتابتها دهشة قليلة للسرعة التي طردت بها ثقل الذكرى . وشعرت، وهي الام التي تنتظر وليدها الرابع ، ان لها بواعثها الاخلاقية في مقاومة متعة اغراق نفسها في الحزن . لقد تغيرت توموكو خلال الاشهر القليلة الماضية .

من اجل الطفل بدا لها ان توقف امواج الحزن الكئيبة . لابد لها ان تحافظ على توازنها النفسي . كانت مبتهجة بصحتها العقلية اكثر من ان تكون ملازمة للنسيان الذي يبعث على الاغواء . وفوق كل شيء شعرت بالحرية . شعرت بالحرية رغم كل التحذيرات اذ كان النسيان يجسد فاعليته بالطبع . ودهشت توموكو لسهولة السيطرة على عواطفها .

فقدت عادة التذكر ، ولم يعد غريبا ان لا تذرف

الدمع عند زيارة المقبرة . اعتقدت انها اصبحت رحبة الصدر وفي وسعها ان تغفر لكل شيء . فعلى سبيل المثال ، عندما حل الربيع واصطحبت كاتسو في نزهة

الى احدى الحدائق القريبة ، لم تعد قادرة على الاحساس حتى لو حاولت ، بالضغينة التي كانت تكتسحها اثر المأساة مباشرة ، جراء رؤية الاولاد يلعبون في الرمل . ولكونها قد غفرت لهم ، فان هؤلاء الاولاد جميعا يعيشون في سلام . ذلك ما شعرت به .

في الوقت الذي لازم النسيان ماسارو في وقت مبكر عما هو عند زوجته ، فان ذلك لا يعني دليل برود من ناحيته . فالقضية هي ان ماسارو نفسه تمرغ في حزن عاطفي . اذ ان رجلا في مثل تقلبه يكون بصورة عامة عاطفيا اكثر من المرأة . وعندما لم يستطع ماسارو ان يطيل من حزنه ، ولكونه أحس بحقيقة كون الحزن لم يأخذ منه كل مأخذ ، فانه شعر فجأة بانه وحيد ، فترك لنفسه العنان لتجديف عابث . وسرعان ما سأم ذلك . وعندما حبلت توموكو هرع اليها كطفل يلتجأ الى امه .

تركتهما المأساة مثلما يترك شخص سفينة غارقة سرعان ما لاحظت ذلك بنفس الطريقة التي تبدو فيها الناس الذين لاحظوا ذلك في زاوية من صحف ذلك النهار حتى ان توموكو وماسارو تساءلا اذ كان لهما دور في ذلك . الم يكونا مجرد نظارة حدث وان كانا على مقربة ؟ كل الذين ساهموا في الحادثة لاقوا حتفهم وسوف يظلوا مساهمين الى الابد . بالنسبة لنا اذا اردنا ان نقوم بدور في حادث تاريخي ، لابد ان يكون وجودنا فوق خازوق . وماذا كان لدى ماسارو وزوجته فوق الخازوق ؟ في المقام الاول ، الم يكن لديهما متسع من الوقت لوضع اي شيء فوق الخازوق ؟

تألقت الحادثة على بعد كفنار عند لسان ارض بعيدة . كانت تتوهج وتنطفيء كأنها الضوء الدوار عند رأس (تسوميكي) جنوب شاطيء (أ) . واصبحت درسا اخلاقيا اكثر منه اذى لحق بهما ، كما تحولت من حقيقة راسخة الى مجاز . لم تعد ملكا لعائلة ايكوتا ، بل مشاعة . وكما يضيء الفنار على خرائب الساحل ، وعلى الموج الذي ينشب انيابه البيضاء فوق الصخور الوحيدة على امتداد الليل ، وفوق الخمائل المنتشرة حوله ، فان الحادثة كانت تلقي نورها على الحياة اليومية المعقدة من حولهما . لابد للناس من ان يتعظوا . درسا قديما بسيطا يتوقع ان يحفر مجراه عميقا في ذهن الاباء . لابد لكم من مراقبة ابنائكم على الدوام عندما تصحبوهم الى الشاطيء . فالناس يغرقون في الاماكن التي لا يعتقد احد بانها محتملة .

ولا يعنى ذلك ان ماسارو وزوجته قد ضحيا بولدين واخت كي يلقنوا الاخرين درسا . فخسارة الثلاثة لا تخدم اي غرض آخر على اية حال . وكم من ميتة بطولية بدت تافهة .

رزقت توموكو بالطفل الرابع وكان انثى ولدت في اواخر الصيف . كانت سعادتهما غامرة . حيث وصل والدا ماسارو من كانازاوا لرؤية الحفيدة الجديدة . وعندما كانا في طوكيو اصطحبهما ماسارو الى المقبرة .

اطلقوا على الطفلة اسم موموكو . وكانت الام وابنتها في حالة جيدة . فقد عرفت توموكو كيف ترعى ابنتها . كما ابتهج كاتسو عندما اصبحت له اخت من جديد .

* * *

وجاء صيف آخر – بعد سنتين من الغرق ، وسنة بعد ميلاد موموكو ، وقد ذهلت توموكو ماسارو عندما افصحت عن رغبتها بالتوجه الى الشاطيء (أ) .

– الم تقولي بانك لن تذهبي الى ذلك المكان ثانية ؟

– ولكنني أرغب .

– الست غريبة ؟ انني لا ارغب في ذلك اطلاقا .

– اوه لننسى ذلك اذن .

التزمت بالصمت ليومين او ثلاثة . ثم قالت :

– أود الذهاب

– اذهبي بمفردك .

– لا استطيع .

– لماذا ؟

– سأشعر بالوجل .

– لم تذهبين الى مكان تشعرين بالوجل منه ؟

– اريد ان نذهب جميعا . سنكون على ما يرام اذا ما رافقتنا . اريد منك ان تذهب ايضا .

– انك لا تقدرين ما قد يحدث اذا ما بقيت فترة طويلة . كما انني لا استطيع ان اضيع كثيرا من وقتي .

– ليلة واحدة ستكون كافية .

– ولكنه معزول جدا .

ثم سألها ثانية عن الدافع الذي يجعلها ترغب بالذهاب . غير انها اجابت فقط بانها لا تدري . ثم تذكر احدى القواعد في القصص البوليسية التي كان مغرما بها . القاتل يرغب دائما في الذهاب الى مسرح الجريمة مهما كانت المخاطر . كانت مأخوذة بدافع غريب في زيارة المكان الذي غرق فيه الاولاد ثانية .

طلبت توموكو للمرة الثالثة – دون اية عجالة . وبنفس الاسلوب الرتيب السابق – فقرر ماسارو ان

يأخذ اجازة امدها يومان . ومتجنبا ازدحام عطلة نهاية الاسبوع . كانت ايراكوسو الحانة الوحيدة في شاطيء (ا) .

حجزا الغرف بقدر ما يستطيعان في ذلك النزل الحزين . ورفضت توموكو ، كالعادة ، أن تقود السيارة مع زوجها عندما يكونان في صحبة الاولاد . لذلك استقل الاربعة ، الزوج والزوجة وكاتسو وموموكو سيارة اجرة من ايتو .

كان الصيف على اشده . ووراء المنازل وعلى امتداد الطريق كانت ازهار عباد الشمس مبعثرة كشعر الاسد . وبعثرت السيارة الغبار فوق الوجوه الساخرة النزيهة ولكن عباد الشمس كان غير منزعج تماما .

وبينما البحر يلوح للعيان من جهة اليسار ، اطلق كاتسو صرخة تنم عن الفرح . كان يبلغ الخامسة من العمر الان . وقد مضت سنتان منذ ان زار الساحل لاخر مرة .

تحدثا قليلا في السيارة التي كانت تهتز بعنف بحيث لا تسمح بان تكون مكانا مفضلا لتجاذب اطراف الحديث . وبين الفينة والفينة كانت موموكو تتفوه بشيء مفهوم . وقد علمها كاتسو كلمة (بحر) ثم اشرت من خلال النافذة الاخرى ازاء الجبل الاحمر الاجرد وقالت: بحر .

وصلوا الى ايراكوسو حيث خرج باستقبالهم نفس المدير . منحه ماسارو البقشيش وتذكر بوضوح كيف



كانت يده قد ارتعشت عندما ناوله ورقة الالف ين .

كان الفندق هادئا والسنة رديئة . بدأ ماسارو يتذكر اشياء وانتابه القلق . فما كان منه الا ان زجر زوجته امام الطفلين :

ـ لم قدمنا الى هذا المكان بحق الشيطان ؟ اننا مجرد نتذكر اشياء لا نرغب فيها . اشياء نسيناها توا. هناك اماكن عديدة كان في وسعنا الذهاب اليها في رحلتنا الاولى مع موموكو . وانا مشغول جدا بحيث لا استطع القيام برحلات حمقاء .

ـ غير انك وافقت . اليس كذلك ؟

ـ لقد اضطررتني .

كان العشب يتحمص في شمس ما بعد الظهيرة . كل شيء كان كما هو منذ عامين خلا . وثياب السباحة الزرقاء ـ الحمراء ـ الخضراء كانت تجف فوق الارجوحة البيضاء . كما كان هناك ثلاثة من لعبالكت مرمية حول الوتد ، نصف مطمورة في العشب . كان الثيل ظليلا حيث كانت قد القت ياسو بجسدها . اما الشمس ، فقد توغلت لترقط تموجات بدلة سباحة ياسو الخضراء ، كان ذلك اسلوب تحرك رقط الضوء مع الريح . لم يعلم ماسارو ان الجسد قد استلقى هناك توموكو وحدها راودها الطيف . وكما ان الحادثة بدت بحد ذاتها غير واقعة بالنسبة لماسارو في الوقت الذي لم يكن يعلم بها ، فان تلك البقعة من العشب ستظل ركنا هادئا : ظليلا الى الابد ، بالنسبة له ، ولغيره من الضيوف ، كما اعتقدت توموكو .

كانت زوجته صامتة وتعب ماسارو من تأنيبها هبط كاتسو الى الحديقة ولف كت عبر العشب . جلس القرفصاء وراقب بتعمد كيما يرى الى اين ستذهب وهو ساكن .

جعل الزيز يطن . وشعر ماسارو ، الذي كان هادئا الان ، بالعرق يتصبب حول ياقته . وتذكر واجبه كأب وقال :

ـ لنهبط الى الشاطيء يا كاتسو .

حملت توموكو موموكو واجتاز الاربعة البوابة القائمة عند الخميلة وانطلقوا نحو اشجار الصنوبر . تقدمت الامواج بسرعة وانتشرت متألقة فوق الساحل .

كان المد منخفضا ، وفي استطاعتهم ان يجدوا طريقهم حول الصخرة باتجاه الشاطيء . وبعد ان أمسك ماسارو بيد كاتسو ، شرع يجتاز الرمال الحارة وهو يرتدي قبقاب اخذه من الفندق .

لم تكن هناك مظلة واحدة . ولم يستطيعوا رؤية اكثر من عشرين شخصا على امتداد شاطيء السباحة الذي يبدأ من وراء الصخرة تماما .

وقفوا بصمت عند حافة الماء .

كانت هناك ثمة كتل هائلة من الغيوم في ذلك اليوم وقد تراكمت واحدة فوق الاخرى . بدا غريبا ان كتلة كهذه مثقلة بالضوء يمكن ان تحمل جوا . وفوق السحب المتراصة عند الافق ، كانت غيوما تجر اذيالها بعيدا وكأنها قدتركت الى الوراء في الزرقة بواسطة مكنسة . بدت الغيوم من تحت وكأنها تحمل شيئا وتتراص مقابل شيء . وكونت وفرة النور والظل شعورا كئيبا ناقصا مؤطر بارادة زاهية وهندسية كما الحال في الموسيقى .

ومن تحت السحب ، جاء البحر في اتجاههم وهو اكثر اتساعا ، واكثر ثباتا من اليابسة . فاليابسة لا تبدو ابدا انها تأخذ البحر ، حتى مداخله . وعلى وجه الخصوص ، وعلى امتداد قوس عريض من الشاطيء ، فان البحر يكتسح المكان من كل جانب .

صعدت الامواج ، تكسرت ، ثم تراجعت . كان هديرها اشبه بالهدوء الشديد لشمس الصيف ، بالكاد يثير ضوضاء . بل كان اشبه بصمت يشق الاذان . وتناهى لهم تحول موسيقي للموج ليس الموج ، بل الاحرى خرير ، اذا ما استطاع المرء ان يطلق ذلك على ضحكة الموج الخفيفة الساخرة ، تناهت لهم عند اقدامهم وتراجعت مرة ثانية .

نظر ماسارو بلمحة جانبية ازاء زوجته .

كانت تحدق في البحر . تماوج شعرها بفعل نسمة البحر ، وبدت غير هيابة من الشمس . كانت عيناها مخضلتين ورائعتين تقريبا . وفمها مطبق تماما. وبين ذراعيها حملت موموكو البالغة سنة واحدة من العمر ، التي كانت تعتمر قبعة من القش .

كان ماسارو قد رأى ذلك الوجه من قبل . منذ ان وقعت المأساة ووجه توموكو يكسوه ذلك التعبير وكأنها قد نسيت نفسها ، وكأنها تنتظر شيئا ما .

واراد ان يسألها بلطف :

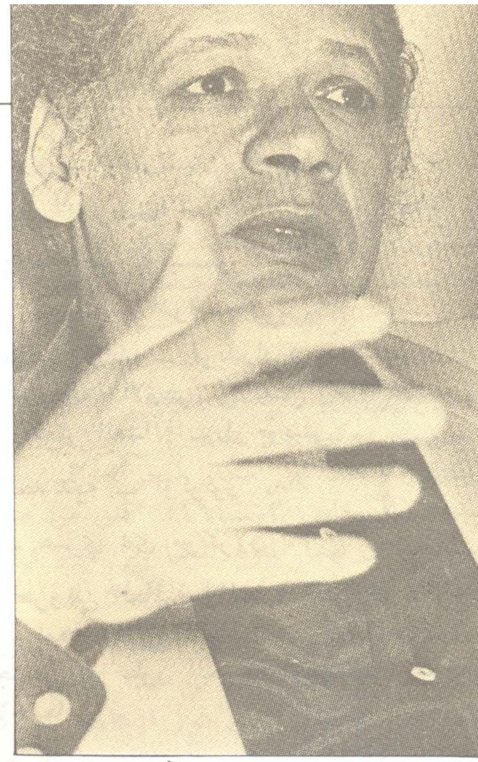
ـ ما الذي تنتظرينه :

غير ان الكلمات اختنقت ، واعتقد بأنه يعلم دون ان يسأل ، أمسك بيد كاتسو بقوة اكبر .

هامش

(١) الكت quoit لعبة قذف حلقات الرمي .





☐ احمد سخسوخ

الصعود والهبوط فى حركة الواقع المسرحي المصري

المسرح انما هو تعبير طبقي عن فكر - رجعي أو ثوري - ومصالح تلك الطبقة التي تحمي وتبني وجوده .. وحركة ازدهاره وانحداره في الواقع انما هي حركة ازدهار أو انحدار مرتبطة بشكل الابنية التحتية والفوقية وحركتها الجدلية في المجتمع .

حقيقة ان المسرح له خصوصيته وقوانين لعبته التي هي بالتالي قوانين وقدرات تشكل طبيعته الخاصة وهي قوانين تختلف عن طبيعة قوانين لعبة رياضية مثلا أو قوانين البحث في علوم الطبيعة .. الخ ، ولكن من ناحية اخرى انما هو مرتبط بكل أشكال الواقع المحيط به من بناء اقتصادي وسياسي ، تيارات ثقافية وفلسفية .. الخ ، فهو من ناحية له بنائيته الخاصة ومن ناحية اخرى له عموميته التي ترتبط بكل اشكال الواقع الحضاري المحيط به ، لذا كان صعوده وهبوطه مرتبطا بعلاقته الجدلية بالمناخ الذي يتولد عنه ويشارك فيه في نفس الوقت .

فلقد نما وتطور الفن الدرامي في اثينا في عصر ازدهار اقتصادي تدعمه ديمقراطية بركليس .. وفي عصر لويس الرابع عشر في فرنسا ، وعصر اليصابات في انجلترا ... الخ . ولقد كان مسرح بيسكاتورو وبريشت وليد الظروف الاقتصادية والسياسية والفكرية التي اجتاحت المانيا بعد الحرب العالمية الاولى . وفي الثلاثينات كان مسرح الصحف الحية الذي خرج من مسارح برودواي تعبيرا حقيقيا عن ازمة الثلاثينات الاقتصادية .

ولقد كان ازدهار المسرح المصري في الستينات ازدهارا ونموا مرتبطا بشكل الابنية الاقتصادية والسياسية التي اتخذت منهاجا تقدميا في دفع عجلة التطور واتجاه الدولة في هذه الفترة - وان كان اتجاها بطيئا - نحو التخطيط الاشتراكي وصدور قوانين يوليو الاشتراكية عام ١٩٦١ ، والميثاق الوطني عام ١٩٦٢ ، وانعكاس هذا التكون والتكوين على شكل الحياة وعلى الاتجاه الفكري العام .

ففي مجالي الادب والمسرح شجعت الدولة حركة الترجمة فترجمت أعمال الكتاب العالميين سواء في سلسلة مسرحيات عالمية أو سلسلة المسرح العالمي او في مجلة المسرح أو غيرها من المجلات المتخصصة . كما ترجمت دراسات أدبية ونقدية حتى ان الجامعة العربية كانت تشرف على ترجمة الاعمال الكاملة للكتاب العالميين .

وقد خرجت مجلة المسرح من نادي مسرح الحكيم - كما كانت هناك مجلات اقليمية تصدر في بعض الاقاليم من نوادي المسرح - وقد كانت تتابع نشر

نصوص مسرحية لمؤلفين أجانب ومحليين مع دراسات متخصصة في المسرح العالمي والمحلي ونقد لعروض المسرح العالمي والعربي والمصري ، وتعريفات للمصطلحات المسرحية .. الخ .

وقد انخرط النقد التطبيقي في حركة جدلية مع الواقع المسرحي ومن خلال هذه الحركة الجدلية ارتقى النقد بالحركة المسرحية وارتقت الحركة المسرحية بالحركة النقدية في مناخ نتج عنه تولد مسرحي حقيقي .

والندوات التي كان يقيمها نادي المسرح في مسرح الحكيم - وفي نوادي المسارح الاخرى والاقليمية - انما كانت اتصالا حقيقيا بين النقاد والادباء والفنانين والجمهور ، وقد خلقت هذه الندوات والمناقشات مناخا صحيا لركيزة المسرح الجاد .

وانشأت الدولة العديد من المسارح الجديدة «مسرح الجيب - مسرح الحكيم المسرح الحديث - المسرح العالمي » بالاضافة الى مسارح التلفزيون ، كما انشئت هيئة المسرح في عام ١٩٦٦ لتشرف على هذه المسارح بالاضافة الى المسرح القومي ، واوبرا الدولة « التي حرقت في أوائل السبعينات وتحول مكانها الى موقف اوتوبيسات وعربات » ! .

وقد قدمت في هذه المسارح أعمال جديدة لكتاب عالميين من أمثال : (شكسبير - يونيسكو - تشيخوف - ديرنمات - بريشت - البى - بيكت - مونترلان - موليير .. الخ) وكتاب محليين (توفيق الحكيم نعمان عاشور - سعد وهبة - ميخائيل رومان - الفريد فرج - محمود دياب لطفي الخولي - يوسف ادريس - عبدالرحمن الشرقاوي - صلاح عبدالصبور .. الخ)

كما أصبح في كل اقليم اكثر من فرقة مسرحية ، فرقة تابعة للمحافظة واخرى تابعة لوزارة الثقافة (الثقافة الجماهيرية) وثالثة تابعة لناد رياضي او ساحة او تجمع أدبي .. الخ . وهكذا دخلت فرق الاقاليم مجال المساهمة في الحركة المسرحية ، واقيم أول مهرجان لها بالقاهرة في يوليو ١٩٦٦ .

كما شاركت الفرق الجامعية في حركة الواقع المسرحي واوجدت جيلا مسرحيا استطاع ان يشارك فيما بعد في قلب الحركة المسرحية ، واقيم أول مهرجان لفرق الجامعة على خشبة مسرح الاوبرا في عام ١٩٦٧ وقدمت فيه على سبيل المثال :

القاعدة والاستثناء - برتولت بريشت .

كل ابناء الله لهم اجنحة - يوجين أونيل .

زواج فيجارو - بومارشيه .

كلهم ابنائي - ارترميللر .

الملك يخرج - يوجين يونيسكو .

وفاه بيس سميث - ادوارد البي .

هبط الملاك في بابل - فريدرك ديرنمات .

وعلى مسرح جامعة الازهر من نفس العام قدمت:

انحراف في قصر العدالة - اوجوبيتي .

القيثارة الحديدية - اوكونور .

مالاتستا - هنري دي مونترلان .

ذلك غير العروض العالمية والمحلية التي لم تخرج خارج جدران الجامعة والتي كانت تثير جدلا حول دور المسرح الجامعي في تطور الحركة المسرحية وعلاقة ذلك بالواقع الاجتماعي .

وقد تكونت في نفس الوقت عدة مسارح تجريبية لتقديم الاعمال الطليعية والاسهام في تطوير الحركة المسرحية ، فلم تكن حركات معلبة بقدر ما كانت تبحث عن طرائق حقيقية للتواصل مع الجمهور بتقديم اعمال جادة وجديدة ، والاسهام في تكوين جمهور مسرحي حقيقي ، فكانت فرقة مسرح المائة كرسي الذي كان مقره المسرح التشيكي ، ومسرح العلبة بالمركز الثقافي الفرنسي ، واستوديو الدراما ، وفرقة مسرح جوته وعديد من الفرق التجريبية التي تكونت في دور المراكز الثقافية المختلفة ونوادي المسارح الاقليمية .



كما كان لعودة المخرجين الدارسين من اوربا في الخمسينات (سعد اردش ـ نبيل الالفي ـ حمدي غيث) . وفي الستينات (جلال الشرقاوي ـ كرم مطاوع نجيب سرور ، حسين جمعة) وسمير العصفوري قبل ان يسافر الى بعثته في فرنسا أثر كبير على حركة الستينات المسرحية ، فقد شاركوا في انماء وتطوير المسرح وتقديم الاعمال الجادة والطليعية على اساس مدروس ، كما كان لهذا المناخ أثر في دخول عدد من الكتاب الجدد الى مجال الحركة المسرحية وقد بلغ عددهم في عامي ٦٣-١٩٦٤ أكثر من عشرة كتاب جدد وكان لهذا المناخ أيضا أثر كبير في انضاج اعمال الكتاب الذين دخلوا مجال الكتابة الى المسرح من قبل .

ويكاد يكون توفيق الحكيم ـ الذي بدا يكتب للمسرح في العشرينات من هذا القرن ـ هو الكاتب المسرحي الوحيد الذي بلور اتجاهه قبل نهضة الستينات المسرحية .

ولقد دخل يوسف أدريس مجال الكتابة المسرحية منذ عام ١٩٥٤ بمسرحية (ملك القطن) ، وجمهورية فرحات في ١٩٥٦ ، واللحظة الحرجة في عام ١٩٥٧ ، ولكن كانت أنضج اعماله هي « الفرافير » التي كتبها في عام ١٩٦٤ ، « والمهزلة الارضية » في ١٩٦٥ والمخططين في ١٩٦٩ .

وفي الفرافير مهد يوسف ادريس الطريق الى مسرح مصري اصيل من خلال التراث المتمثل في الادب الشعبي وخيال الظل والقراقوز والسامر ، وان كان قد طرح توفيق الحكيم ـ في كتابه قالبنا المسرحي ـ هذه الفكرة لتأصيل واحياء مسرح السامر من قبل .

ودخل نعمان عاشور في مجال الكتابة للمسرح بمسرحية المغناطيس ١٩٥٥ وتلاها بالناس اللى تحت، والناس اللى فوق ، وسيما اونطة ، وصنف الحريم ، وعائلة الدوغرى ، ووابور الطحين ، وعطوة افندي قطاع عام ـ (وهي اعادة رؤية لمسرحيته الاولى المغناطيس) ـ والجيل الطالع ، ورفاعة الطهطاوي .. الخ .

وكانت أعماله نتاجا لرؤية أديب مسرحي له وجهة نظر في العالم ، اديب يرصد حركة التغير الاجتماعي وهو يعي الحركة الجدلية للتاريخ ودوره كأديب وفنان وسط جمهوره المسرحي ، وتعد مسرحياته كما قال بنفسه نوعا من التاريخ الاجتماعي .

وقد دخل رشاد رشدي مجال الحركة المسرحية بمسرحية الفراشة في ١٩٦٠ ، ورحلة خارج السور ١٩٦٣ ، وخيال الظل ١٩٦٤ واتفرج يا سلام في ١٩٦٥، ونور الظلام وحبيبتي شاهينا ، ولكن كانت هذه المسرحيات تنويعات على تيمة واحدة وهي تيمة البحث عن الذات ، وقد كان الحاحه الدائم على بنائية العمل الفني على حساب قيمة العمل ومضمونه مستفيدا في ذلك من استاذيه « سكريب وساردو » في كيفية صنع الحبكة جيدا .

وقد صاغت الفلسفات الميتافيزيقية واراء ت . س . اليوت في النقد الادبي وافكار امرسن واميلي ديكنسون وكتابات هنري جيمس الادبية ورمزية ادجار آلان بو ، رؤية للعالم وبذا خرجت كتاباته ، تعبيرا عن ازمة فردية وعن عالم برجوازي منحل ومنهار ، قريبة من الحرفة بقدر ما هي بعيدة عن الفن ودوره الحقيقي.

وفي عام ١٩٦٢ دخل مجال الكتابة المسرحية كاتب مسرحي متمرد وثائر ، كانت كتاباته محاولات دائمة لرفض القهر والظلم وكانت احتجاجا دائما على عفن الطبقة البرجوازية .. كان يبحث دائما عن شكل مسرحي جديد يقدم به هذه الرؤيا المسرحية المتمردة فكتب الدخان ، والحصار ، والليلة نضحك ،والوافد، وهوليود الجديدة .. الخ انه الكاتب الذي مات مقهورا كأبطال مسرحياته .. ميخائيل رومان .

ثم يتجول بنا مسرح سعدالدين وهبة باعماله المتعددة (السنبسة ـ المحروسة ـ كوبرى الناموس ـ سكة السلامة ـ الاستاذ ..) في طبقات المجتمع المصري سواء في الريف او المدينة .

وقد عالج لطفي الخولي قضايا التغير الاجتماعي والثورة . (مسرحية القضية ١٩٦٢ ـ الارانب ١٩٦٤) ذلك ان مأساة ابطاله مرتبطة بوعيهم الفكري ، فسلوكهم انما يعكس وعيهم السياسي ونظرتهم لقضية التغير الاجتماعي والثورة ، واعمال نجيب سرور الشعبية واستخداماته الشعرية ، وكوميديا علي سالم، والمعالجات التاريخية لالفريد فرج ، والدراما الريفية عند محمود دياب ، والمسرح الشعري في اعمال عبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبدالصبور .

هذا غير الكتاب الذين قدمت اعمالهم على خشبات المسارح الصغيرة ومسارح الاقاليم .

وهكذا تضافرت جهود هؤلاء الفنانين والادباء والنقاد في جديلة واحدة تروي خشبة المسرح الظامئة. وقد تولد عن هذا المناخ حركة مسرحية حقيقية صنعت فنانيها وادباءها ونقادها وجمهورها من ناحية ،وصنعوا هم حركتهم الفنية والادبية من ناحية اخرى في ظل ظروف اقتصادية وسياسية وفكرية انضجت التربة المسرحية وتولد بذلك بناء مسرحي حقيقي مرتبط بهذا التولد الجديد .

وهذه بعض الاحصائيات (١) لبعض المسارح توضح لنا شكل الحركة المسرحية في هذه الفترة .

المسرح القومي

الموسم المسرحي	عدد المسرحيات	مؤلفة	مترجمة	مقتبسة
٦٢/٦١	١٧	٨	٣	٦
٦٣/٦٢	١٦	١٠	٣	٣
٦٤/٦٣	١٨	١٢	٣	٣
٦٥/٦٤	٨	٧	١	—
٦٦/٦٥	١٠	١٠	—	—
٦٧/٦٦	١٢	١١	١	—

مسرحيات معادة	اول عرض	اجمالي الحفلات	اجمالي الرواد	الايرادات
١١	٦	٢٦٢	٤٩٣٥٧	٨٢٦٢
٧	٩	٣٣٠	٧١١٠٤	١٠٧٥٢
٩	٩	٣٤٤	٦٧٢٨٤	١١٧٦٨
٣	٥	١٦٣	٤٥٩٢٣	٦٩٨٧
٥	٥	١٧٥	٥٦٦٦٢	٩٢١٨
٨	٤	١٩١	٤٢٤٣٥	٦٨٤٩

مسرح الحكيم

الموسم المسرحي	عدد المسرحيات	مؤلفة	مترجمة	مقتبسة
٦٤/٦٣	٣	٣	—	—
٦٥/٦٤	٨	٦	٢	—
٦٦/٦٥	٩	٨	—	١
٦٧/٦٦	٥	٤	١	—

مسرحيات معادة	اول عرض	اجمالي الحفلات	اجمالي الرواد	الايرادات
—	—	١١٠	١٤٣٧٤	١٢٣٧
٦	٢	١٦١	٣٠١٩١	٣٨٤٤
٧	٢	٢٠٤	٦٧٥١٥	٩٠٢٣
٣	٢	١٢٧	٤١١٦٩	٧٣٧٢

المسرح الكوميدي

الموسم المسرحي	عدد المسرحيات	مؤلفة	مقتبسة	اول عرض
٦٣/٦٢	٥	١	٤	٥
٦٤/٦٣	١٩	٨	١١	١١
٦٥/٦٤	١٩	٨	١١	٩
٦٦/٦٥	٢١	١٠	١١	٧
٦٧/٦٦	٨	٦	٢	٣

مسرحيات معادة	عدد الحفلات	اجمالي الرواد	الايرادات
—	١٠١	٤٤٨٠٤	٧٤٤٣
٨	٤٤٠	١٩٤٦٠٠	٣٣٥٩١
١٠	٥٥٢	٢٣٩٤٠٤	٤٢٧٧٥
١٤	٣٦٠	١٩٩٩٥٧	٣٨٢٤١
٥	١٥٧	٦١٣٣٩	١٢٨٣٥

لقد نما بالفعل وتولد مناخ مسرحي حقيقي وتفتحت أوراق الحركة المسرحية مزدهرة متجهة في خط تصاعدي ولكن – للاسف – لم يكن هذا ابعد من حدود خط يونيو ١٩٦٧ وربما قد تجاوزه قليلا ، فلقد كانت كلمة « هزيمة » وتاريخ « ٥ يونيو ١٩٦٧ » خبطات بمطارق حديدية على رؤوس الجميع ، والذين يعملون من مواقع سياسية ، والذين يلعبون على المسرح ، والذين يكتبون بل والذين يمشون على الارض في أي مكان .. وهكذا فكل العلاقات مترابطة منعكسة بعضها على الاخر ، وبذا بدأ العمل في اعادة النظر من جديد في كل المجالات باسلوب يتفق مع الوضع الجديد . ولقد اخذ المسرح بعد هذا التاريخ اتجاهين اساسيين :

اولا : اتجاه تمثل في مسارح القطاع العام ومسارح التجمعات الفنية والهواة .

ثانيا : اتجاه تمثل في مسارح القطاع الخاص (المسرح التجاري)

الاتجاه الاول حاول ان يجد تبريرا للهزيمة العسكرية والدفاع عن وجهة نظر السلطة في ذلك الحين فخرجت أعماله سريعة ولم تكن هناك فرصة زمنية لانضاج وتجويد هذه الاعمال ، بل خرجت على شكل ريبورتاجات سريعة ، وقد دخل مجال الكتابة المسرحية في ذلك الوقت بعض النقاد والصحفيين والذين لم تكن لهم دراية بالكتابة المسرحية من قبل ، ولقد اسمى النقاد هذا المسرح بالمسرح السياسي ولكنه لم يكن في الواقع سوى ريبورتاجات سريعة قدمت على المسرح تذكرنا بالريبورتاجات المسرحية التي كانت تقدم في الاتحاد السوفيتي على أثر ثورة ١٩١٧ ، وفي مسارح برودواي على أثر الازمة الاقتصادية في الثلاثينيات من هذا القرن ، ولكن كانت هذه الريبورتاجات تقدم من وجهة النظر التي تسمح بها الرقابة .

وفي داخل جدران الجامعة وداخل جدران المراكز الثقافية وبعض نوادي المسارح حيث لم يكن للرقابة دور داخل هذه الجدران ، قدمت اعمال شعراء المقاومة الفلسطينية (محمود درويش – سميح القاسم) في شكل مسرحي وكانت عروضا جادة ، وان لم تكن تدخل تحت عمل مسرحي حقيقي ولكنه شكل من اشكال العروض المسرحية يفرضه الظرف المتغير .

ومن افضل الاعمال التي قدمت في هذا المجال (رسالة الى جونسون .. واللحظة الحاسمة ــ وحكاية ياسين) ولم تكن هذه الاعمال أو ما قدم في هذه الفترة مسرحا سياسيا كما اطلق عليه بعض النقاد ، فالمسرح السياسي له مكونات وهدف اخر . ولكنه مسرح يعكس اسقاطات سياسية على حالة الوضع الراهن في ذلك الوقت .

ولا يمكننا ان نقارن ذلك ــ للاسف ــ بحالة المسرح الفرنسي اثناء الاحتلال الالماني لفرنسا ، فلقد كان للمسرح دور ثوري لايقل خطورة عن دور الكوادر الثورية التي كانت تقود الحركات الشعبية ضد الاحتلال النازي ، وعلى سبيل المثال قدم المسرح الفرنسي معالجات متعددة لجان دارك لـ ... (برناردشو ــ شارل بجوي ــ فيرمورل) ، جان دارك تلك التي وقفت تناضل من الاحتلال وتطالبه بالجلاء .

وقدم المسرح مسرحية انتيجوني لجان انوي ،تلك التي فضلت ان تموت على ان ترضخ للجبروت .. وذباب سارتر التي كانت بمثابة بيان ثوري يخاطب حرية الناس ويحثهم على فعل ثوري حقيقي ، وموتى بلا قبور وموقفها من تعذيب رجال المقاومة الفرنسيين

على ايدي الالمان ، وسجناء التونا وتصويرها لبشاعة الحرب واثارها . وهكذا لعب المسرح الفرنسي على الخشبة السياسية دورا نضاليا حقيقيا ، وكما قال (شو) ذات مرة ، ان اهمية المسرح « لا تقل اهمية عن الجيش والاسطول والكنيسة والقانون والمدرسة» .

وعلى خشبة المسرح المصري بدأ اتجاه الريبورتاجات استهلكت يخفت شيئا فشيئا وتحل محله الميلودراما التي فرضها مزاج هذه الفترة ، وقد تركزت الميلودراما التي فرضها مزاج هذه الفترة ، وقد تركزت الميلودراما بشكل عام على مسارح القطاع العام وبدات الرجعية المسرحية تتنامى فوق خشبة المسرح وبدأ الجمهور يحس بالزيف والصراخ الذي لا يعنى سوى الفراغ . وبذا انسحب الجمهور من مسرحه الذي بنى مجده في الستينات واصبح المسرح في السبعينات يكاد يكون خاليا من هذا الجمهور الذي كان يملأ المسارح كل ليلة من قبل .

والمسرح بلا جمهور بناء فارغ عديم المعنى .وقد اصبحت مسارح القطاع العام ابنية ــ تكاد تكون ــ خاوية بلا جمهور وعديمة المعنى ايضا .

ثانيا : اتجاه مسارح القطاع الخاص (المسرح التجاري) .

لقد انحطت الاشكال الدرامية وظهرت الميلودراما في جانب على مسارح القطاع العام بعدما انتهت موجة الريبورتاجات المسرحية ، والفارص في جانب اخر ــ على مسارح القطاع الخاص ــ كنقيض للميلودراما من جانب ومكمل لها من جانب اخر ، ومن جانب ثالث كان تعبيرا عن رغبة الطبقة البرجوازية في تمييع الامور وعن مزاج طبقة التجار الذين دخلوا مجال الانتاج المسرحي في محاولة للتكسب وابتزاز اموال الناس بكل الطرق الرخيصة والمبتذلة ، فاتجه المسرح التجاري الى الاساطير الخرافية هروبا من اتخاذ موقف حقيقي تجاه الوضع الراهن انذاك . واتجه الى العروض الجنسية المبتذلة في محاولة للهرب من الواقع وفي محاولة اخرى للتكسب وفي محاولة ثالثة للدفاع عن موقف الطبقة البرجوازية من خلال تخريب وجدان الجماهير وتخديرها وكان ذلك تعبيرا حقيقيا عن هذه الطبقة التي كانت تعيش في فترة الستينات تحت الجلد والتي بدات تجد متنفسا لها بعد الهزيمة.

لقد اعد هذا المسرح وجهز تجهيزا كاملا لتدمير وتخريب النصف الاعلى من الانسان في مصر ومخاطبة غرائزه السفلى ، ولم يعد هناك اختلاف واضح بين عروض مسارح القطاع الخاص وعروض كباريهات شارع الهرم ، وبهذا الصدد كتب د . ابراهيم حمادة في مجلة اخر ساعة العدد ٢٥ بعنوان (شخصية مرفوضة على خشبة المسرح) « اذا ما اصر المسرح على اجتذاب المتفرجين لاستلاب اموالهم بشتى اساليب الاستعراض الملونة ، فخير له أن يتحول الى وكر من اوكار الكباريهات وعندئذ ليس هناك داع لان يدعى مسرحا فالمسرح شيء اخر تماما » .

ان الفارص كنقيض للميلودراما ومكمل لها في نفس الوقت اتجاه أو اتجاهان معترف بهما ضمن الاشكال الدرامية ..

انهما اتجاهان تفرضهما طبيعة ظروف معينة (في ظل الازمات الاقتصادية ــ في ظل المجتمعات المتخلفة ــ اثناء التحولات الاجتماعية ــ عقب النكسات .. الخ) ومرتبطة بطبيعة وعي الكتاب انفسهم ونظراتهم للعالم .

وكلمة (فارص) كانت تعني في اللغة اللاتينية (الحشو) اي حشو بعض المشاهد المضحكة في العروض الكنسية ثم تطور هذا المصطلح واصبح يعنى مسرحية تهدف الى اثارة الضحك فقط .

وكلمة ميلودراما تتكون من مقطعين « ميلودي » اي النغم و « دراما » اي مسرحية وكانت تعنى مزج الموسيقى بالدراما ولكن المعنى تطور واصبح يستخدم

تعبيرا عن الاعمال الفاجعة والحوادث التي تمر في العمل بلا جدلية درامية تبنى على العلة والمعلول داخل العمل نفسه .

وعلى سبيل المثال :

سادت في انجلترا في ثلاثينيات هذا القرن كوميديا هزلية ليس لها هدف الا الضحك متمثلة في أعمال (تيرانس راتيجان) و (أ . ب . هربرت) و (جون درنكوتر) و (نويل كوارد) .

وفي فرنسا في اعمال (ساشاجيترى) و(ليوبولد مارشان) و (لوى فرنوى) .

وفي المجر كان ذلك متمثلا في كتابات (لاجوس بيرو) و (فيلكيور لنجييل) .

ان الفارس تعبير عن ظرف معين وعن موقف الكتاب وعلاقتهم بهذا الظرف .. والضحك لا يمكن ان يكون هدفا لذاته ان للضحك ــ كما يقول برجسون ــ وظيفة اجتماعية « متعة الضحك ليست متعة خالصة ، اي انها ليست متعة جمالية بحتة ، اذتختلط بها أفكار باطنة توجد في المجتمع وتدخل فيها نيسة لم يصرح بها جهرا ، ومن ثم الاصلاح » .

وهذا ما تهدف اليه الكوميديا ، فالكوميديا فن جاد يعتمد على التفهم العلمي للعبة القوانين الفنية وما يمكن ان يوجد من ابداع فني في البناء الدرامي ، وبالكوميديا رؤيا متصلة بالانسان وبموقفه ، انالكاتب الكوميدي الحقيقي له موقف ورؤيا اجتماعيةوسياسية، بينما كاتب الفارس لايتخذ موقفا وان كان موقفه هو رغبة في انتزاع ضحكات الجمهور او رغبة طبقية في تخدير الجمهور او استلاب ما يدخره في جيبه ، ولذا كانت للفارس على خشبة المسرح اضرار جسيمة شوهت وجدان الجمهور بل ووصل الامر الى صياغة وجدان الاطفال بل ويصبح المثل الاعلى أمام الطفل ان يصبح مهرجا ومشاغبا وبلا مستقبل أو يصبح غبيا ومعتوها مثلا ..

ان الاعمال المسرحية المبتذلة تؤثر في سلوك الجماهير كما تؤثر الاعمال الجيدة فيهم ويقول برناردشو في هذا الصدد .

(ان انتشار الوعي المسرحي يؤثر في السلوك الشخصي بدرجة لم يسبق لها مثيل لا بالمعنى السيء للكلمة ، الا اذا كان الاشخاص المعنيون قد تلقوا ثقافة مسرحية رديئة ــ اي ثقافة مبتذلة خاطئة) .

ان الفنانين الذين اسهموا في نمو المسرح المصري في الستينات هم انفسهم الذين يقودونه اليوم نحو هذا المنحنى الهابط لان وعي هؤلاء الفنانين ــ الذين يشاركون في هذه الاعمال ــ لم يتنام بشكل جدلي بل اضمحل ــ وبشكل جدلي ايضا ــ وافلس ، وتواءم مع هذا المناخ الجديد من اجل تحقيق مكاسب خاصة، ودفاعا عن هذه المكاسب .

وعلى سبيل المثال نجد مخرج مدرسة المشاغبين ــ العمل المسرحي التخريبي ــ التي استمرت سنوات تعرض ويشاهدها الملايين من الوطن العربي هو السيد عميد المعهد العالي للفنون المسرحية جلال الشرقاوي المسؤول عن تخريج اجيال تقود الحركة المسرحية ،وأن كان هذا لا يفض بعض المحاولات الجادة التي تخرج من قلب هذا العفن ، ثائرة ضده وعليه ، محاولات متناثرة في الاقاليم من الشباب الجاد وان كانت محاولات مرصودة ومن الصعب ان تظهر الى النور واحب أن أشير هنا ايضا الى موقف مسرح الطليعة الذي يتبنىالشباب الجاد ويبحث دائما عن تقديم الاعمال الجادة كمايبحث مديره المخرج سمير العصفوري بشكل دائم عن شكل من أشكال العروض الشعبية من خلال البحث في التراث الشعبي القديم ، ولكن هذا جانب ضعيف بالقياس الى حركة المسرح عامة ، فلقد وصل المسرح في السبعينات الى منحنى خطير وازمة المسرح انما هي جزء من ازمة عامة ، وان يكن المسرح هو حالة التكثيف لهذه الازمة العامة ، وبالتالي لا يمكن فصله عنها ..

وحينما نقول ان هناك مسرحية جيدة ظهرت في مكان ما .. على مسرح ما .. وهناك مخرج ما ..وفق بشكل ما .. فهذا لا يصنع حركة مسرحية متكاملة في ظل بحر متلاطم من التحريفات المسرحية ، وان كان في نفس الوقت جهد الاعمال المتناثرة لا يضيع هباء ، ولكننا هنا نرصد حركة مسرحية متكاملة .

لقد لعبت ايضا الرقابة دورا كبيرا على خشبة المسرح المصري في ذبح حركته الابداعية وتصفية دمه على المذبح .

ان الرقابة في معظم مسارح العالم هي رقابة ذاتية لرجال المسرح .. فيوجد ما يسمى بمسرح الدولة وهذا المسرح تتبناه الدولة وتقدم فيه ما تراه في مجال المسرح مع اعطاء الفنانين حريتهم في تقديم الاعمال الفنية واختيارها ... وتقسم المسارح على هيئة بيوت مسرحية لا على اساس تقسيم اداري وانما على اساس مدارس فنية واتجاهات مسرحية .

بينما في المسرح المصري لم تعد لرجل المسرح يد فيه ، فرجل المسرح أصبح مقيدا بأكثر من عشرة

رجال اداريين يرسمون له حركته من واقع رؤية الاداريين للفن أو حسابات الكسب والخسارة ..الخ.

وبذا فقد الفنان الذي يعمل في القطاع العام حريته في التعبير عن موقفه كفنان .

ان حرية الفنان وحرية الخلق لا تقيد برقابة .. فحينما تقيد الادارة الفنان بمجموعة لوائح بيروقراطية حينئذ لا يمكننا ان نتحدث عن حرية الفنان أو عن الابداع الفني ولكن يمكن ان نتحدث عن الموظف الذي يعمل مخرجا أو الموظف الذي يعمل ممثلا ، وعلى سبيل المثال قد اوقفت الرقابة المسرحية في عام ١٩٧٧ مسرحية فويتسك التي كانت تقدم على مسرح الطليعة .

ولكن حينما اوضح لهم الامر بان الكاتب هوجورج بوشنر وليس برتولت بريشت ، وان بوشنر ينتمي لالمانيا الغربية وبريشت ينتمي لالمانيا الشرقية ، حينئذ سمحوا للمخرج والممثلين بالاستمرار في البروفات !

ومما زاد في خطورة المنحنى الهابط للمسرح في السبعينات الغاء بعض المسارح ، ففي موسمي ١٩٧٥/ ١٩٧٦ أغلق المسرح العالمي والمسرح الكوميدي ومسرح الحكيم واختفت مجلة المسرح التي كانت وليدة حركة المسرح في الستينات .

وبمقارنة موسمى ٦٤/٦٣ بموسم ٧٦/٧٥ نجد الاتي(٢) :

موسم ٦٤/٦٣

الفرقة	عدد المسرحيات	ليالي العرض
المسرح القومي	١١	٢١٢
الكوميدى	٧	١٩١
الحكيم	٣	١١٠
العالمي	٦	٤٧
الجيب	٤	٧٣
العرائس	٥	١٩٤
الحديث	٢٤	٣١٨

عدد المشاهدين	اجمالي الايراد
٤٨٥٦٦	٨٩٩٢
٨٣٢٦١	٣٣٥٩١
١٤٣٧٤	١٢٣٧٠
١٠٥٦٨	١٩٠٦
٤١٨٥	٤٩٧
٨٢٩٨٦	٣٩٠٧
٥٩٧٠٩	٨٦٦٩

موسم ٧٦/٧٥

الفرقة	عدد المسرحيات	ليالي العرض
المسرح القومي	٣	١٠٣
الطليعة	١	٥٩
العرائس	١	١٣٨
الحديث	٢	٩٥

عدد المشاهدين	اجمالي الايراد
٧٠٢٩	٥٠٩٥
٩٨٣٨	١٤٠٤
٢٩٠٢٩	٣٢٤٧
٢١١٤٦	٣٨١١

لقد طردت مسارح السبعينات ـ بميلودراماتها على مسارح الهيئة وباسفافها على المسرح التجاري ـ جمهور المسرح الحقيقي الذي استطاعت ان تكونه الثقافة الجادة في الستينات . ولا يمكن ان نلقي مسؤولية انهيار المسرح المصري على كتف مخرج أو ممثل او ناقد او على المؤسسة القائمة على الاشراف المسرحي ولكن الهيكل العام ككل هو المسؤول .. ان المسرح الذي لايحس بخطورة تاريخ حياة وواقع شعبه لا يستحق ان يصبح مسرحا ، بل يجب ان يتحول لمحكمة لمحاكمة العاملين فيه .

ان المسرح كما يقول بسكاتور ليس هو مرآة العصر بل هو من اجل تحويل وتغيير هذا العصر **(على الكاتب الواعي بواجبه كفنان ان يصبح كاتبا ثوريا ، سواء رضي ، أو لم يرض)(٣) .**

لقد ناضل بريشت من اجل الجماهير علىخشبة المسرح وقد حرق الحكم النازي مؤلفاته ومن اجل قضية الجماهير تحمل النفى خارج بلاده الى امريكا واوروبا دون أن يتوقف لحظة عن مسؤوليته كفنان .

وبالمسرح ناضل الشيخ عبدالله النديم الظلم ضد الخديوي توفيق

ان التاريخ يعلمنا ان كل وحدة تفرض نقيضها، ففي وسط هذه الحمى من العفن المسرحي ، يوجد جيل مسرحي شاب يحمل طموحات جيله على كتفه ويتحمل مسؤولية موقفه كفنان . ان المجهودات الجادة الموجودة والمتناثرة في أماكن مختلفة تلعب دورها وان كان هذا الدور مرصودا ، ولكنه بفعل التراكم الكمي سوف يخرج الى السطح ويلعب دوره التاريخي وسط الجماهير .

هامش :

١ ـ اعداد مجلات المسرح القديمة .

٢ ـ مجلة الجديد ـ نبيل راغب (المسرح المصري الى اين) عدد فبراير ١٩٧٧ .

٣ ـ فن المسرح ـ الجزء الثاني تأليف اوديت اصلان.
مقالة لارفين بسكاتور.
ترجمة سامية اسعد

تــأم

« كثيرون مروا ببابي
ولكنني لم أجد مثله »
دورة العمر
للصمت تحتكم
أي سر عظيم •• ؟
يردد هذا •• !!
يكوّر حلم التفرد فوق السنين

* * *

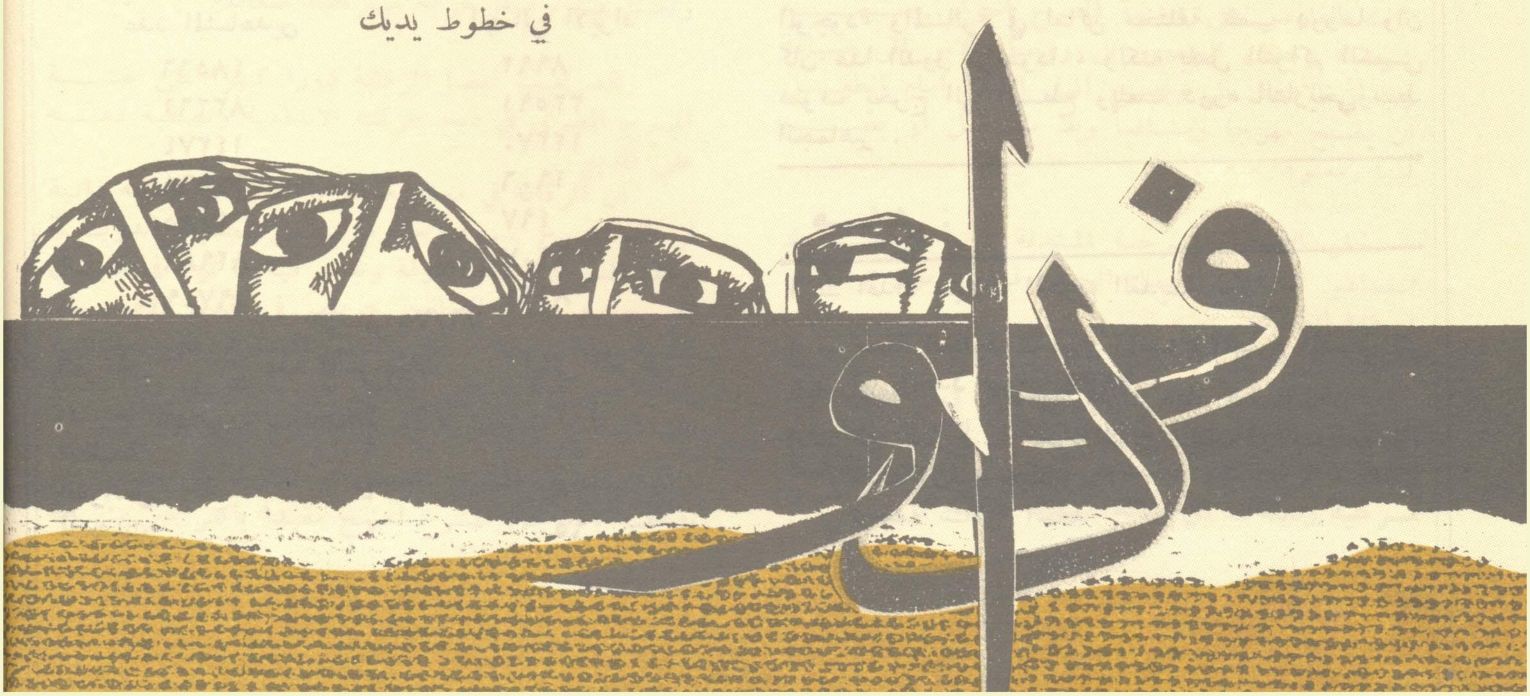
على حدقات الشوارع •• بين الحشود
وبين الطيور الاليفة يشرع ابوابه
في السماء الخفيضة يمشي •• يدور

يفتش عن نجمة في بهاء السكون
يفتش والامل المشتهي
بالوراء الذي يتقدم ،
يهدأ في بلل الفجر يرخي ذراع الجبين

* * *

الى محمود البريكان

الى العشب لملمت بعضي
وسرت
فتحت عيوني
هنا النخل
يفتح للناس افراحهم
نبضة •• نبضة
تسكن الارض
ما دلني أحد
غير اني ولدت
فرافقني طائر الشعر
القى
برأسي عليك
بغابات عينيك حتى اهتديت
الى ملكات فصول اليقين
اعانق كل نهود الهوى
في خطوط يديك



ــــلات

□ حامد عبد الصمد البصري

واقرأ فيها حقائب سفر الحياة
وذاكرة الشعر ..
والسحر ..
اعبر ازمنة الخوف
اعلن رائحة الحب في شرفات العيون
تمر قصائدنا لحظة البدء
بين ظلال يديك
تمد اليها
بذار التجدد
تشرب ماء البيوت الجميلة
عرس المضامين .. صوت انفتاق البيادر والنبع
تمضي
على راحة القمر الحلو دافئة الشفتين
تحـدث .. ؟
لماذا انحنيت لدفن مرايا القصائد
لماذا المسافة كل المسافة صمت

ونمشي اليك
وراء دم .. لغة غيرت طبعها
تصافح شك المغنين

تشقى
على شجر الذكريات .. ؟
تحدثت عنك

فحاصر وجهك وجهي
ودارت على نفسها النفس

تبتكر العذر
توقظ بين القرى

صيحة الحلم والاغنيات



الفرار

منيرة خليفة الفاضل

امسك باللفة الصغيرة . بحرص شديد وضعها تحت ابطه ، وسارع في خطواته « لو استطيع القراءة ! » المسافة بين البيت والدكان الصغير « ربع ساعة واصل ! » تطلع الى ساعته « وهذه الدقائق ، تبدو ... » يتعثر بحجر « آه ، مابالي ، يجب ان أبدو طبيعيا ، من المحتمل ان اكون مراقبا ، أنا ايضا ! » ضحك في سره « أنا ، الرجل العجوز ، أراقب ! » للوهلة الاولى بدت الخاطرة مؤلمة « ولكن لا .. لن ادع اي أحد يمسني » نظره يحتوي باب الدكان في آخر الشارع « الوقت ما زال مبكرا » يتطلع الى الساعة « السادسة ، ربع ساعة أخرى وينتهي الامر » يده في جيبه ، تتحسس ربطة المفاتيح « قد يسألني الاخرون . لم جئت هذا الصباح مبكرا ؟ » يده ترتعش وهي تحاول فك القفل الحديدي « بماذا أجيب ؟! » القفل في يده ، يدفع بالباب عاليا « أرق ، نعم الارق . لم استطع النوم!» يخطو الى الداخل « الروماتيزم ، نعم يالها من فكرة » يراقب فأرة صغيرة تحاول الخروج « وهكذا يحل كل شيء !» ابتسم في ارتياح « لن يبقى الا انتظار ذلك الشخص» يأخذ قطعة خشب صغيرة ويرميها . الفأرة تقفز في ذعر الى الخارج .

* * *

الساعة الواحدة بعد منتصف الليل ، يتسلل بهدوء من فراشه ، يلصق راسه بالباب « مازالوا بالداخل ! » حدث نفسه « ماذا يفعلون ؟ يقضون كل هذا الوقت بالحديث ! » يسند جسده الى الجدار « وابني ، لم يكن هكذا من قبل ! وقته كله ، الكتب ، وهذه الاحاديث التي لا تنتهي » يتحسس راسه « وانا صرت عجوزا .. واخوته الصغار .. يا الهي انا خائف ! » بهدوء يعود الى الفراش « لقد حذرته ألف مرة ، لن ينفعك هذا ، ولكنه دوما ينظر الي في صمت ، وتلك الليلة عندما طردتهم جميعا ، خرج هو أيضا ، انا لم انم ، وعند الفجر خرجت ابحث عنه ، آه ما هو القـدر ، يرمون بأنفسهم الى التهلكة ، وابني ايضا ! » يخرج سيجارة ويشعلها ، وامه دوما تصرخ « لقد ضحكوا عليه ، ضحكوا على ولدي ، وانت تجلس هكذا تتفرج ! » عيناه تبحثان عن المروحة الصغيرة في الظلام « وانا ماذا افعل ؟ ، انهم يتكلمون عن اشياء جميلة ، وبعض الاحيان اشياء لا أفهمها ، ولكنها تدخل الرعب في قلبي ، ساعتها لا ارى غير الدماء ، وابني مازال صغيرا » عيناه تصطدمان بالمروحة « يسهرون حتى ساعة متأخرة ، وفي الصباح ، العمل ، سيموت من الانهاك ، وبعده أصبح ضعيفا ، لم يكن يلبس النظارات من قبل ، وانا ، أقف أتفرج ! » عيناه تتحولان الى النافذة الصغيرة « ماذا أفعل .. أطردهم ، لكنه فعل طائش ، وسأخسر ولدي ، انا لا افهم ماذا يفعل بالضبط ، ولكن هذا الشعور بداخلي ، انه يفعل الصواب ، الحق ، ماذا دهاني ؟ » اذناه تلتقطان تسلل الاقدام وصوت الباب « لقد ذهبوا ، هو سينام الان ، هل أذهب لا كلمة ، ولكنه مجهـد ، سـأؤجل ذلك ، يجب أن يرتاح قليلا ! » يطفيء عقب السيجار ة، ويغمض عينيـه .

* * *

كان الوقت ظهرا ، يخرج مناديا زوجته

ــ الم يعد بعد ؟



وكمادتها في لحظات الغضب ، لاتجيب ! « لقد تأخر كثيرا اليوم » فكر قليلا « نعم لابد ان أحادثه ، ان يجد حلا ! » أشعل سيجارة « وانا جائع ! وهذا الرعديد يتصرف على هواه ! » يصرخ في زوجته : ـ

ـ لا داعي لانتظاره ، جهزي الغذاء ! .

كان على وشك ان يمد يده عندما فتح الباب ، بغضب تطلع اليه .

ـ أين كنت ؟

الاخر بصوت مرتبك :

ـ اعتقد بأنهم سيأتون ، يجب ان أتصرف بسرعة .

ـ من ؟ من هم الذين سيأتون ؟

بفزع صرخ في ابنه . الاخير يتحرك بسرعة . وكأنه لم يسمع ، يسمع ، يدخل في غرفته ، بعد قليل :ـ

ـ أبي ، خذ هذه ، يجب ان نخفيها بسرعة ستأخذها معك للدكان غدا ، سيأتي شخص لاستلامها سيكون ممسكا بسلسلة فضية اللون.

هولم يكن يفهم شيئا . فقط يتبع ابنه الى الحمام. الاخير يغلف لفة الاوراق بورق عازل ، يربطها بخيط دقيق ويدليها في فتحة المرحاض « لقد كان يخطط لكل شيء » فكر « أنا ماكنت لافكر كذلك ! » يغلق باب الحمام « هو ابني ، وهذا الجزع بداخلي ! »

* * *

الصمت، وعيناه تنتقلان بترقب ، زوجته ، ابنه والصغار«ماذا ننتظر؟!» اذناه تلتقطان أيةحركةتجاه الباب « لقد قال انهم سيأتون ، كيف يمكن ان يكون بهذا الهدوء ! وانا ارتعش ؟ ! » تطلع اليه بأمعان « ايمكن ان يكون اقوى مني ؟ ! » هز راسه في حيرة « انا تعب ، يجب ان ارتاح ! » كان يوشك ان يغمض عينيه عندما جاءه صوت ابنه .

ـ سأخرج قليلا ! .

* * *

يداه والمنشار تغوصان في الخشب ، وعيناه تنتقلان بين الفنية والاخرى الى الزاوية ، حيث تربض اللفة مع القطع الخشبية « لابد ان يأتي ذلك الشخص ، وابني لم يعد بعد ، لماذا سمعت كلامه ، لو انني قطعت الخيط وعندما يأتي الشخص ـ لقد حاولت ان اسحب اللفة ، لكن الخيط فلت مني ـ وبهذا ينتهي كل شيء ! » فكر « انها لغباوة ، كيف أفعل ذلك وابني بكل ثقة ـ خذها سيأتي شخص لاستلامها ـ ولكن هذا الشخص تأخر .. تأخر .. ! »

ـ صباح الخير .

فاجاته ، تطلع الى الوجه المقابل في شك . عيناه تحيطان اليدين والسلسلة المتدلية .

ـ لقد قبضوا عليه

لوهله عجب من نفسه . لم يفاجأ . لم يحزن . اتجه الى الزاوية احضر اللفة .

ـ كن حذرا ، اذهب بسرعة .

خرجت من فمه غريبة « انا أهذي ، افكر في شيء ، وافعل شيئا اخر ، اه انا العجوز ، ولكن يجب ان افعل شيئا الان .. لا يجب ان اتركه هناك ، اي مكان اخر ، ولكن هناك .. لا يمكن .. لا ! » .

ـ سباق :

سيجيئهم يلهث ، يتمتم ، يتلعثم ، والقوم مجتمعون على خرافات وأساطير ، يحسبهم الغافل لحمة واحدة ، والشخص منهم منشطر . قال لصاحبه ، شارحا : « كل ذلك ليكون الاقناع مضمونا والتأثير عميقا » فعلق الثاني : « ولكن ليس من السهل ان يصدق الكاذب في كذبه » فضحك الاول : « لاتخدعنك كثرتهم ، فالقافلة من الجمال يحركها طفل صغير ، وسترى كيف احرك تلك الجماعة ، هل تراهن على ذلك ؟ » أجابه الثاني : « ان نجحت فيما تزعم فلك مني جائزة » فقال له الاول ، في عجلة من أمرة ، : « جائزة ؟ انا ذاهب اليهم وسترى . ما عليك الان الا ان تسرع باحضار الجائزة » وجرى متصنعا الفزع والارتباك ، انفاسه مضطربة ، نظراته متقطعة ، لاهثة ، مذعورة ......

ـ يا .. جماعة . يا جماعة
ـ مالك ؟
ـ غ .. غ غولة .. انها الغولة ...
ـ غولة ؟ اين ؟ (ويلتفتون خلفهم ...)
ـ ورائي .. تجري ورائي ... انها ... لطفك يارب .

ويأخذ في الارتعاش كالمجنون ، فيتحسس الجالسون ملابسهم .. يقفون . ينظرون الى بعضهم نظرات مضطربة . جرى واحد .. فتبعه الثاني .. فالثالث ... فالجميع . وكل من يراهم في جريهم ، يجري وراءهم ، دون معرفة للسبب او القصد والاتجاه ، حتى وجد الرجل الاول نفسه وحيدا ، وحدة مخيفة ، وبدأت الهواجس تنهشه : « لقد فروا ، وبقيت انا . ماذا في الامر ؟ أيكونون على صواب ، ام يتحدون على ضلالة ؟ كيف يفرون ؟ ربما هم على صواب . الاتكون الغولة آتية حقا ؟ ربما . لا . حقا آتية . لا . ربما . آه .. انها آتية . حقا . حقا . الغولة آتية ... » ويجري وراء الفارين ... يجري ... يجري ويصيح : « الغولة . الغولة آتية .. » ...

ولما رآه صاحبه على تلك الحالة ظن انه يواصل حبك لعبته . لكن اندفاعه الجنوني ادهشه ، حيره ، فأخذ يناديه : « يا صاحبي . قف . ماذا أصابك ؟ أجاد انت أم لاعب ؟ » فكان صاحبه يجيبه : « انها الغولة ورائي ... »

ـ اية غولة ؟
ـ الغولة التي قلت عنها للناس : انها آتية .
ـ هه .. هه .. هه .



□ عبد القادر الدردوري

الغ

ـ هيا .. اجر معي والا أكلتك الغولة
ـ قف أيها المجنون . أنا لم افقد عقلي

ولكن الرجل مازال يجري ، فتعقبه صاحبه ضاحكا : « لقد خسرت الجائزة » وتابع اللحاق به وهو يكرر له : « هل بهذه السرعة تنسى نفسك ؟ أفق . انك انت خلقت أكذوبة الغولة ، فكيف ينخدع هذا الخالق البارع ؟ لقد خسرت الجائزة . خسرتها . وكان لهاثك فراغا .. » فضغط الرجل الاول كل مكابحه وفراملة فتمايل فتمايس فتبرك منخرطا في ضحك هستيري ... قال له الرجل الثاني : « أثرت في الجماعة وتأثرت بهم » فعلق الرجل الاول : « ان فرارهم الجماعي جعلني اصدق الاكذوبة وانا خالقها .. هه .. هه .. ما أروع الكذب واحلاه !» تم ضرب كفه بكف صاحبه اغتباطا ونشوة : « كثيرة هي الاكاذيب » واخذ الرجل الاول سيجارة واعطى اخرى لصاحبه ، ثم قال له ، وهو ينفث الدخان من خيشومه



ـولـة

ومفارة فمه : « واعطى العادة والتقليد . سحر الاشاعة وخواء القلوب ، ومن هنا كان شقاء الانبياء والمفكرين ، وسعادة المنبطحين المتمسحين بالاعتاب .... »

وضحكا بفم واحد وتضاربا الكف تجاوبا واستعلاء، كأن سواهما محض غباء ، وهما الرفعة العبقرية ، لا يسير الكون الا بارادتهما ....

-البندير :

كان الشارع ضيقا موحلا ، وكان المارة يقطعونه بتباطىء كأن أرجلهم مشدودة الى طينه شدا عنيفا يجعل التحرك مجاهدة ، والافواه لاعنه ناقمة ، والعيون مهدودة منهوكة غاضبة ، لو أنها تنظر الى اعلى الحائط يمينا لوجدت ان الشارع سرق من الحدائق زهورها فأصبح شارع الزهور ... الا تبكي الزهور ؟ الا تنوح الحدائق ؟ الا تعول الشوارع ؟ ....

* * *

ـ الليلة تختار ملكة الجمال ....
ـ ما زالت الاسعار تعتدي على جيوبنا بالفاحشة...
ـ الدكاكين تمتلىء بالاحذية المغشوشة ....
ـ اقفز كيلا تقع في الغدير ....
ـ ان الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر ....
ـ واين البلدية ؟
ـ النوم منة الهية عظيمة ....
ـ كيف لا يصبح أبناؤنا ابطالا في القفز الثلاثي والطويل ؟
ـ انه الكسل والانطواء ....
ـ هل هناك انتخابات ؟ ....

* * *

كان الرجلان يسيران في الشارع ، متكاتفين متضاحكين ، كأن الدنيا ما خلقت الا لهما يعيشانها عمقا وارتفاعا واتساعا . قال الاول : « اعجبتني الفكرة . لكن .. يا للخسارة !! » اجابه الثاني : « لا تحزن ، فالجائزة لم تضع بعد . انها مضمونة ان تعاونا . » فابتهج الاول ضاربا كفه بكف صاحبه : « اليد في اليد ، والعضد في العضد ، ولتكن بيننا تعاضدية » ضحك الثاني : « هه . هه .. عض .. بعض .. عضا .. » ثم اصلح هيأته حتى ظهر عليه الجد « استمع الي . اصحابنا منبوذين ؟ الحياة تفرض وجوديا اخي » فتحمس الاول: « أنا معك . أعاضدك . كل امكانياتي في خدمتك » فنهض الثاني متعجلا : « هيا ... لنسرع . ينبغي عليك ان تصدقني ، فالجائزة مضمونة .. » .... وسارا.....

* * *

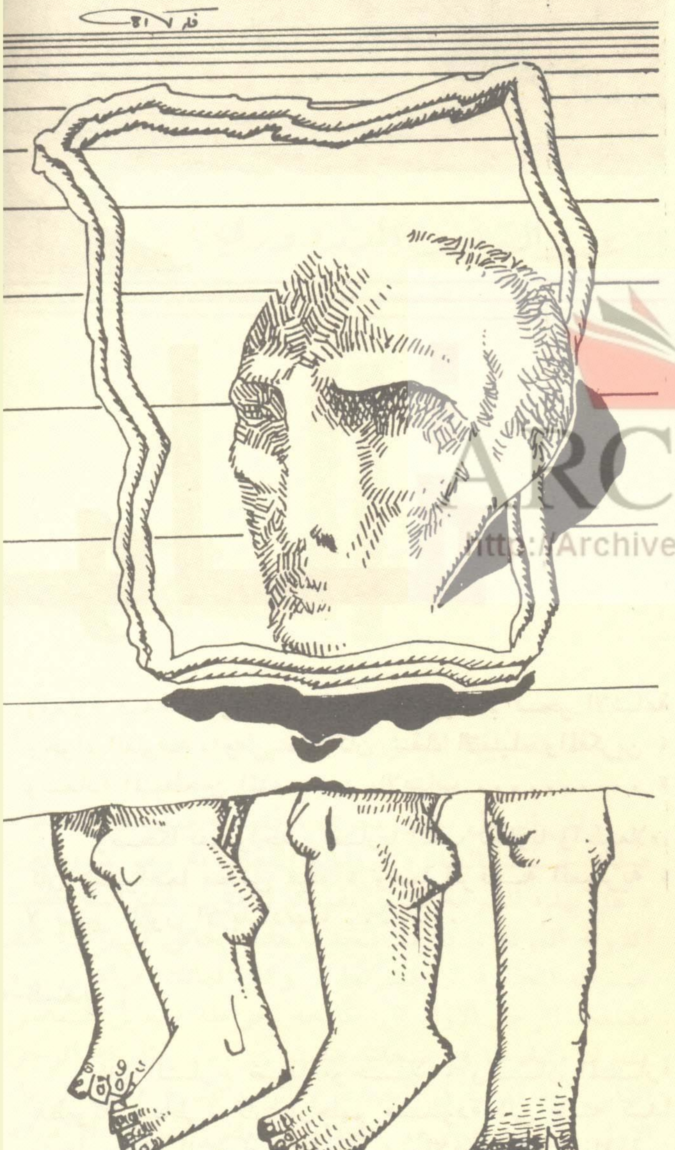
دخلا المجلس .. واحد يلهث والاخر يضحك ويقهقه ، يكاد يسقط .. يتلوى .. يتلولب .. يتمايل ، كأنه راقص في « حلقات » الدراويش ، والحاضرون يندهشون ، يتضايقون ، يحتجون : « ماذا دهاكما ؟ » .

ـ شيء لا يصدقه العقل .
ـ قل . ماذا ؟ .
ـ ربما تكذبونني ...
ـ ولماذا تفكر في الشر ؟ نحن نصدقك ، فماذا وقع ؟
ـ المدينة طارت ؟
ـ أكبر
ـ الشارع اصبح شارعاً ؟
يا ليت ...
ـ القنفد تكلم ؟
ـ أكبر

ــ البقرة شربت بذيلها ؟
ــ هذه قلناها وانتهى امرها
ــ الان اتكلم : « كنا نسير .. أنا وصاحبي هــذا ، والسماء اصفى من عين السمكة واجمل من بسمة الحظ وبكاء الفرح ، وابهى من لحظة التصديق و .... »
ــ تكلم
ــ ربما تكذبونه
ــ نحن نصدقه . قلنا نصدقه ، الا تفهم ؟
ــ حسن ، فالثقة متبادلة بيننا ...
ــ قلت : « كنا نسير . عبدكم الحقير هذا ، وصاحبي الفقير الى ربه تعالى . كنت امشي ، وفجأة نظرت الى السماء الصافية الجميلة فوجدتها ملانة بالاحمرة ، تركض وتنهق ...... »
ــ ها . هـا ... هـا .. هـا
ــ اكذب ارضي
ــ كل شيء ولا هـذا ..
ــ الريح ثار
ــ لذلك قلت لكم انه امر غريب . واذا لم تصدقوني فاسألوا صاحبي هذا ، والكذاب من لا شاهد لـه ....

نظرت الجماعة الى صاحبه ... كان يضحك ، ثم ارتبك فارتسمت عليه علامات الحيرة .. ماذا سيقول ؟ الامر اقوى من ان يصدقه عقل . أيكذب صاحبه ؟ أيصدقه ؟ كيف ؟ وماذا أيكون مصير هذه التعاضدية التي اقاماها على التعاون ؟ ما العمل ؟ انها ورطة . هل يسكت وينسحب ؟ لا . ينبغي انقاذ الموقف بأية صورة كانت حتى لا يسقطا من العيون ، قال ، وصاحبه يتابعه متشوقا : « يا جماعة ... فحاصرته العيون والاسماع بينما صاحبه كان ينظر اليه نظرة استغاثة واستعطاف فطمانه بابتسامة مشجعه ثم قال (وهو لا يريد ان يكذب صاحبه او يصدقه ، فيكون محايدا موضوعيا (؟) .) ــ قال ــ : « يا جماعة .. الحق .. انني لم ار احمرة تركض في السماء وانما كنت اجري .. اجري .. وبين الحين والاخر تسقط علي برذعه .. » فتعالت القهقهات من كل جانب ، ثم قام له صبي يجذبه من اذنه قائلا : « ما هي الا اكبر من اختها » . اما صاحب الرجل فقد ارتمى عليه معانقا مهنئا بهذا الفوز العظيم ، ثم قال له : « الا استحق الجائزة ؟ » فأجابه : « لا يستحقها غيرك ، لكن .. قل لي .. ماذا ستصنع بها ؟ » ابتسم : « سـأشتري بها « بنديرا » وصندوقا به بعض الثعابين » فرد عليه صاحبه في شيء من الجلد : « اذن ، هيا نواصل جرينا كيلا تدركنـا الغولة .. انها وراءنا تتعقبنا » وأخذا يجريان صائحين : « الغولة الغولة .. انها وراءنا .. » ولم يفر ــ هذه المرة ــ كل الحاضرين لان جمعا من الشبان كانوا يعملون ويغنون رافضين الاستسلام لاوهام الخرافات والاساطير .

عبدالقادر الدردوري



٣ قصائد عرضية للاصدقاء

□ فاروق يوسف

١ — روحي في ظل الاحجار :

لشتاء • منخفض الروح
يأوي • ويعد الاحجار
حجر سيقيه الامطار

حجر سيقابل ضيفا خجلا • • وملول
والثالث من احجار الروح
سيظل يلوح مثل شجار
وستسمعه المرآة وتبكي
ثم تقول :

حجر منهمك في رسم خطاه
لا تنأى عنه الاخطاء
لا يبعد عنه الغرباء
هوذا مكتنف بي ،
مكتنف بسماه

هل يسمح لي حجر مجروح
ان ابكي في منخفض الروح

٢ — سما الغصن بي

سما الغصن بي ، ست الشجرة
فاستحال علي البقاء على قدمين
ترى ، من سيملأ هذا الفراغ الذي سوف اتركه
تائها في الحقول ؟

٣ — كان يكفيك ان ترتقي سلما وتغيب :

كان يكفيك ان ترتقي سلما وتغيب
ربما سوف تحضر كأسا من الماء
كي نتظاهر بالهم ،

اونرتجيك بان تفتح الباب
ثم ندق عليه تباعا
ونسأل :
انت تسد الفضاء بحلمك

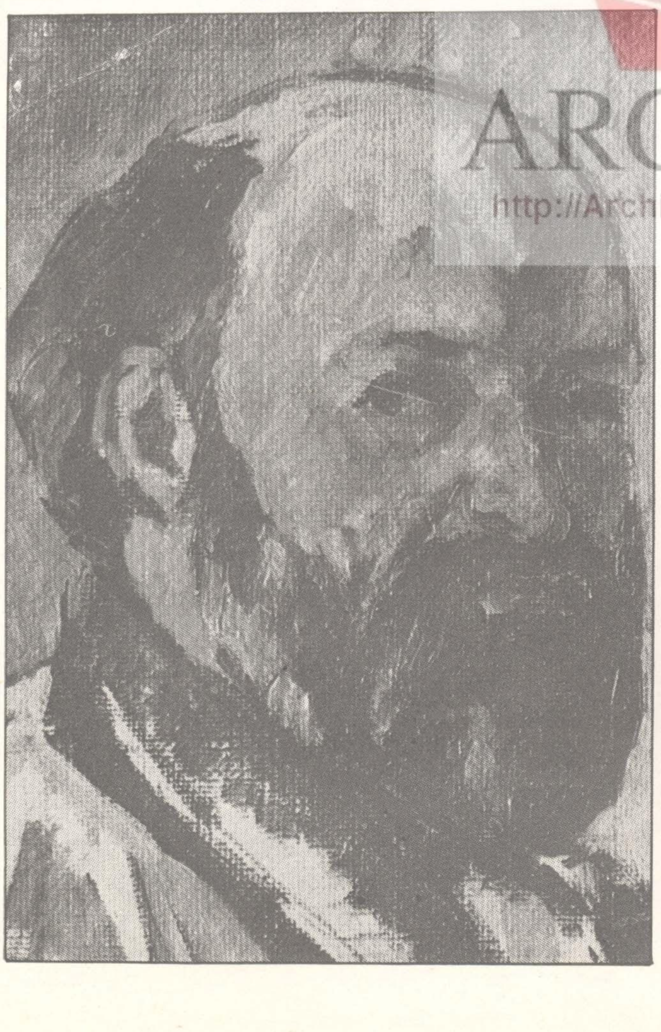
يا سيدي
ربما كان يكفيك هذا الحضور العجيب
دون ان ترتقي سلما وتغيب

سيزان

وعذاب الحقيقة وحدها

« ان كل ما نراه سائر نحو الفناء ، والطبيعة ابدا غير خاضعة للثبات ، ولكنها تعيد نفسها في آن واحد ، وهكذا هي الحال حتى الان ، وكما نراها ، ولذا فعلى فننا ان يتحول الى شريحة من الخلود والسرمدية ، وعليه كذلك ان يشعرنا ان ما نراه شيء خالد . »

بول سيزان



ان طلائع حركات الفن المعاصر ، على تعددها ، قد شقت سبيلها ، من غير ان ترع صوتها بالنكير على الانطباعية ، او ترفع عليها لواء التحدي والمجابهة ، فالحرية ، مرتكز وجوهر الانطباعية ، قد حظيت بالقبول من لدن تلك الطلائع الفنية المعاصرة جميعا . الا ان الذي تراءى للناس ان الانطباعية كبح جماحها عن ان تتعدى تسجيل المظهر الخارجي للواقع . فلقد كتب ـ هرمان بار ـ عام ١٩١٦ ، ابتهاجا بحلول التعبيرية « ما الانطباعية الا امرؤ يعود الى محاكاة العالم العرضي » وفي ذلك الحين وبعد تسع سنوات كتب غليوم ابولينير عن براك ، وقد عرج على الانطباعية بوصفها « حقبة من الجهل ونوبة من الجنون » . وحتى بيكاسو نفسه عند زيارته لاحد معارض الانطباعيين في ذلك الوقت ، اندهش وهو يلقي نظرة على تلك الاعمال « هنا وفي هذه الاضواء نبصر السماء تمطر والشمس تشرق . ولكن لا تقع أيدينا على فن الرسم في هذا المكان » . وبعد ذلك وفي بعض الاحايين من الزمان تطالعنا هالة من الاعجاب بفناننا سيزان ، من قبل فنانين دخلوا دائرة الخلود ، ومن التكعيبيين على وجه الخصوص ، ذلك الاعجاب الذي صار حقيقة لا مراء فيها ، وخلال

تلك الحقبة نفسها كتب ـ ليجر ـ « انني لأتساءل . ماذا ستؤول اليه سماء فن زماننا هذا . لون ان سيزان لم يلتمع له نجم فيه . فلقد مرت سنون . وانا اتعامل مع لوحاته . الا ان النجاح لم يكن حليفا لي لكي انتزع نفسي وافتح لها سبل الخلاص منه . او اتوقف متحريا اعماله او مكتشفا اياها . لقد قاد سيزان خطاى نحو عشق الاشكال والكتل وجعل مني مجهدا لاهثا منحبا على عالم الالوان هذا . ولقد ادركت بعدها ان على رسوماته ان نعركها صلابة وقسوة . فلا تذوب رقة ووجدانية . ان مثل هذا الكلام يمتلك شرعية في السبب الذى لم يكن فيه سيزان من ضمن الاحكام الجائرة التي اطلقت على الانطباعيين من قبل الاجيال الجديدة من مبتكري الرسم برغم ان فناننا كان يحمل انتماءه الى تلك المدرسة الانطباعية بعينها .

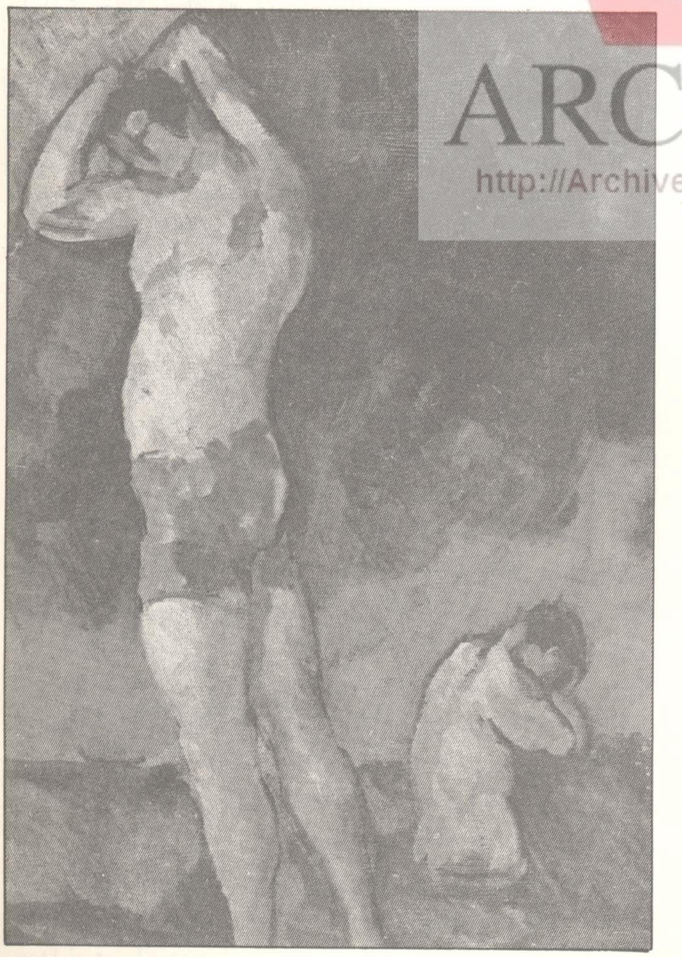
لقد انحى التكعيبيون باللائمة على الانطباعيين لقصورهم عن خلق صرامة وتماسك الاسلوب . خاصة الشخوص الثانوية في اللوحات ، وانه لمن الواضح ان هذه التقريعات والملامات قد اندفع بها اصحابها انطلاقا من موقف المقارنة والثورة التي رفع لواءها واحجبها اولئك المبرزون الافذاذ من فناني الفن المعاصر ، وبسبب ذلك ، وحتى الان . فأن النظريات الانطباعية اسلمت قيادها للنقاد بكل سهولة . وعلاوة على ذلك ، الم يكن **جوجان** اول من ابتدر القول « **ان الانطباعيين يدورون باعينهم حول الاشياء ويتحولون عن مركزها بعقولهم** » .

لذا نرى سيزان وبعزم تدريجي قد وضع على عاتقه الوسيلة لقهر وتغيير مظهر الانطباعية برسم الصلابة ووضوح الصورة . فالضوء الذي يرتجف ويهتز ويتدافع ، عند الانطباعيين . على كل اللوحة . مندمجا بالتماعات ذات وجيب وخفقان . قد صار على يدي فناننا ـ سيزان ـ يتشرب في موضوعات اللوحة . فيصير هو نفسه شكلا متوحدا مع اللون . لذا فقد نبذ سيزان الانطباع من اجل قدرة اعمق على فهم الحقيقة . وفى هذا الوقت بالتحديد ،

□ ماريودي ميكلي

□ ترجمة همام طه





فعلت كل التأثيرات المختلفة فعلها فيه ، ابتداء من ديلا كروا حتى كوربيت . لتكمن في النهاية واقعية كوربيت التي تنقحت باتصاله بمانيه ، والتي صارت هي التأثير المهيمن على فن سيزان .

وفي اعماله بعينها كشف سيزان عن خافية اتجاه جديد في المجرى الذي كان يسير فيه ، ومن بين تلك الاعمال التي تسير على وفق المسار ذاته تلك التي تعالج موضوعات كان مانيه قد حاولها وعالجها ، الى الحد الذي كان يستخدم العنوان نفسه الذي كان مانيه قد عنون به لوحاته . كما في اللوحة التي تحمل عنوان ــ وجبة غداء على العشب ــ . على سبيل التمثيل ، الا ان هذا الاتجاه الجديد مازال اشد وضوحا في مثل عمله ــ قراءة بول الكسيس في مخطوطة لزولا ــ التي كان قد تم انجازها في التاريخ نفسه تقريبا . وهنا تصير الالوان اخف والرؤية اكثر مباشرة . بينما ظهرت طاقة ضربات فرشاة سيزان على صورة زولا وشكله غير المكتمل ، وقد رسمت بلمسات محددة حادة ثابتة . هذا وان اللوحة التي تعد تلخيصا امثل لتجارب مرحلة استقصاء سيزان هي ــ الساعة السوداء ــ . وفيها نرى ان ميل سيزان الخاص نحو تأكيد الشكل وتأكيد الصلابة التركيبية للموضوعات قد تحدد شكله . وان الوانه على كل حال مازالت تنتشر ثقيلة تتخللها لطخات اللون الرصاصي . والظلال السود . هذا وان استخدامه الحر للون قد بدا بالظهور في امثال هذه الاعمال كما في مناظر ميونيخ الطبيعية . ولوحته ــ الساعة السوداء ــ والتي تعد شبيهة بتلك الاعمال . والتي رجح تاريخ انجازها بسنة ١٨٧٠ .

الا ان التغيير عند فناننا سيزان قد بدا للناظر تماما بين ذلك التاريخ المذكور آنفا وبين المعرض الانطباعي الاول سنة ١٨٧٤ . في هذا الجانب يظهر تاثير بيسارو قاطعا . اذ انه ظل يرسم اعمالا من امثال الاولمبيا الحديثة وفيها تتجلى مسحة ادبية وتوافق رومانسي من الالوان . ومسحة من تهكم كذلك . الا ان سيزان كان قد رسم لوحتيه ــ منزل وشجرة ــ ومنزل الانتحار ــ في عام ١٨٧٢ نفسه والعام الذي اعقبه . حيث العلاقة الحميمية بالطبيعة . وحيث الضوء وحقيقة الاشياء الاعمق . وقد غدا ابتعاده عن اية اشارة للادب شيئا ثابتا وراسخا . لقد تغيرت ملونته وسار يدجن الالوان البراقة التي حث عليها بيسارو . واعني الوان المدرسة الانطباعية . وعلى كل حال فان فؤاده ظل منشغلا قلقا بسبب معضلة استخدام اللون في حالتي اشتقاقه او تركيبات نغماته . ولقد ظلت هذه المعضلة تاخذ بتلابيبه حتى سنتي ١٨٧٤ ، ١٨٧٥ ويوم وجد متنفسه منها . وحتى ذلك الزمن . فان اكثر الاعمال اهمية قد اوضحت الاختلاف بين الالوان على يدي سيزان . والالوان على ايدي الاخرين من الانطباعيين . وهذا الاختلاف مما يسهل على المرء تثبيته . وهذا هو الوقت الذي سار فيه سيزان يؤكد الاشكال الهندسية في مشاهد الطبيعة ــ وانه لشيء ما كان ليلقى ذلك الميل من الانطباعيين عامة ، وان حوى المشهد الطبيعي سقوفا فان الفنان يروح مبرزا وموضحا مربعات تلك السقوف ، واشكالها المستطيلة او المعينية باستخدام الوان مهتزة ولكنها متناغمة وخلالها يقوم بنشر الازرق والاحمر . ويمكن ان نلاحظ اختلافا من ضربات الفرشاة، اذ انه لم يعد ، ومنذ الآن ، يحرك فرشاته بتلك الحدة وبتلك اللمسات العجلى ، بل راحت تلك اللمسات تتبع تركيب الموضوع نفسه بحركة افقية وشاقولية ، وراحت ضربات الفرشاة تتحرك بشكل اكثر انتشارا من ذي قبل.

ان الاختلاف بين سيزان والاخرين من الانطباعيين يمكن ان يتجلى في الطبيعة الصامتة ، وفي الصور الشخصية وعلى سبيل المثال لوحته ــ زوجة سيزان على كرسي بذراعين ــ التي كان انجازها بحدود نهاية ١٨٧٧ ، ظنا ، فاننا لو انعمنا النظر في وجهها ، على الخصوص ، وكذلك في سترتها وتنورتها لأبصرنا على الفور الدرب الذي انتهجه سيزان ، حيث يتم حضور اللون في هذه اللوحة صفوفا ارضية ، وشرائط ، ويتم حضوره كذلك لكي يتشكل نموذجا ، وليعطي اللوحة شكلها ، كل تلك الاعمال طرحت بين ايدينا عملا متكاملا ، ممتلئا غنى ، وقد وضع فيه قيد الحسبان كل مقترح مفرط في الحساسية ، وقد اعتاد مونيه على القول : « انني اصر على ان ارسم كما يشدو ويصدح الطير » . وليس هناك من شيء بمقدوره ان يكون ابعد من سيزان في هذه المرحلة اكثر من التلقائية والعفوية . لذلك هو غارق حتى الذقن في مثالية الانطباع وفي واحد من اثاراته واحداثه ، ذلك هو الانطباع المتين غير الزائل ، لاجل حدث جلل ، وفي هذا الحدث تصبح مشاعره النفاذة متحدة مع فضائل العقل والوعي .

هذا هو المفهوم الذي اشتد ساعده وظهر كاملا بحدود سنة ١٨٧٨ ، وهو الذي قاد سيزان نحو ارض من البحث تفرد بها ، فانطلق الى دراسات مركزة للطبيعة ، تلك الطبيعة التي صارت على يديه خلال هذه السنوات ذات هوية محددة ، وذلك حينما الجأ طريقته هذه الى ان تتلظى على لفح السعير لتبرهن شرعيتها بذلك . وبوسع المرء ان يقول الان : ان هذه هي مرحلة سيزان . بعد ان قام بتحليل الموضوعات ، وبتنظيمها في تركيبات مبسطة حينا او مؤكدا حجومها حينا آخر ، ولقد امتدت هذه المرحلة حتى نهاية ١٨٨٢ في الاقل ، ولقد احرزت رسوماته ابتداء من هذا التاريخ وحتى ١٨٨٧ . اتساعا مطلق العنان ولا يعرف تقييدا .

هذه هي مرحلة اعظم واروع مشاهد مقاطعة ل استاك . شاطيء مارسيلز ، وبداية رسومات مونت سينت فيكتوير . حيث كانت هناك شخوص ضمن الاعمال الفنية . وحتى في هذه الحالة فان سيزان لم يكن ليتخلى عن رسوخ قدمه وثباته ، وضخامة فنه . بل على العكس نجده يقصد اغراق تلك الشخوص في رقة من الاجواء ، ومثل هذا المنحى ابتدا في لوحته المبكرة ــ مستحمتان ــ

و ـ المستحمات الثلاث ـ لسنة ١٨٨٢ حتى لوحته ـ المستحمة العظيمة ـ لسنة ١٨٨٧ ، ويبدو ان سيزان اراد بحدود هذا التاريخ ان يأتي باستنتاجاته لمختلف أطواره المبكرة مجتمعة ، وان ينشط نحو توليف حيوي لعناصر نموذجه ، مضافا الى ذلك ، ان الموضوع ينظر اليه من اكثر من نقطة للرؤية ، وهذا من اكثر الامور نموذجية خلال كل اعمال سيزان ومنذ الان باتت معضلة تشكيل خيالاته على قطعة القنب في روائعه وثيقة الانصهار والاندماج بتعلق الانطباعيين بالحقيقة الواقعية : فالضوء واللون والشكل صارت كلها نابضة بالحياة واتخذت صلابتها خلال التحام داخلي ومتناسية هذه الثلاثة كل ما يمت الى ماضيها بصلة وكل ما يميزها . وفي هذه الذروة من التقدم العملي المهيب كانت لوحته ـ لاعبا الورق ـ ترجمة لكل ما قلت ، هذا وان التقاليد الفرنسية للفن الفطري والرسوم الريفية منذ الاخوة لي ناين حتى كوربيت قد اتخذت مجراها واستعادته في أمثال هذه الاعمال الفنية بشكل لا يضاهى نشاطا وحيوية وطهرا ونقاءا ، فرزانة وجلال لاعبي الورق لا يتخذان وضعا معينا ، الا ان رزانتهما تتطابق بالخاصية الاساسية لايماءاتهم ، والاحساس بهمود الرجل ولبه الشارد .

ومن ضمن مرحلة التوليف هذه ، توليف الشكل والرؤية وانصهارهما ، اعماله مثل ـ امراة مع قارورة قهوة ، ١٨٩٠ ـ ١٨٩٤ ، صبي وحلة خضراء ، ١٨٩٠ ـ ١٨٩٥ ، مدخن يثني مرفقه ١٨٩٥ ـ ١٩٠٠ ومجاميع من الطبيعة الصامتة ، وسلسلة من مشاهد الطبيعة ، كل هذه الاعمال تتمتع بالصلابة والاثيرية في آن واحد ، الا ان هذه الاعمال من جهة اخرى لم تسجل الغاية النهائية في فن سيزان الصاعد ، ومن المسلمات ان مراحله تجريبا ومحنا قد تعقبت اقل ماكان متوقعا من الانماط المستقيمة الخطوط في هذه السلسلة العريضة من اللوحات ، وان اعمال سيزان جيئة وذهابا خلال مضماره الصاعد هي اكثر تعددا وتنوعا مما قد يحصرها هذا الوصف النقدي على دقته ، وبرغم ذلك فان الحقيقة التي لا مراء فيها هي ان لحظات نافذة لماعة تتوهج ، وان هذه اللحظات هي التي جلت ونورت قطع قنب كثيرة ، ومن تلك اللحظات اللماعة مرحلة السنوات الاخيرة من حياته منذ ١٩٠٠ ـ ١٩٠٦ هذه السنوات التي سلطت عليها موضوعاته من المستحمات ومونت سينت فيكتوير الاضواء ، اذ ان وعيا منه للطبيعة قد ملك عليه الدرب ، اضافة الى حدة وتوهج لم يكن قد عهدهما في نفسه قبلا بمثل الحلاوة والقلق الظالم ، انها سيل سيزان العرم الختامي ، انها مرحلته الغنائية حيث السماوات الرقيقة والاضواء الخافتة ، زرقاء ، خضراء ، حيث الاثير والشذى الفواح ، وحيث الشواق والحنين الى الطبيعة ملاذ وحمى للطهارة والنقاء والسحر ، ولكن علينا الا ننسى ان الشكل التركيبي الخاص لسيزان ما كان ليختفي ، بل عاد للظهور ليمثل اندفاعا لا مثيل له ، فلوحة ـ المستحمات العظيمات ، في متحف فيلادلفيا ، قد اكتملت في نضج تام في عام ١٩٠٥ وقد اعتبرت أوج ذروة هذه المرحلة الاخيرة من اندفاع وتدفق سيزان ، ان هذه الرائعة راى فيها فنانا ـ مدرسة واقعية ـ في الفن ، او عناصر المشاعر والاحاسيس التي لا تعرف حدودا ، والحقيقة الواقعية في الوقت نفسه ، كل هذه الامور قطعة من نبض وارتجاف ووجيب الحياة، لقد حقق سيزان شيئا هو المستحيل ، ذلك المستحيل في ميلاد لوحة كلاسية بعيدا عن المدرسة الكلاسية ، لوحة رومانسية بعيدا عن المدرسة الرومانسية ، لوحه انطباعية بعيدا عن المدرسة الانطباعية .

انه لمن العسير ان ندلي بتحديد يمس جوهر فن سيزان ، فلقد كان سيروسير قد كتب : « يمكن للمرء ان يقول عن تفاحة خلقتها اصابع فنان متبلد الاحساس ، هذه التفاحة استطيع لها التهاما ، اما عن التفاحة التي رسمها سيزان ، فللمرء ان يقول : انها رائعة ، اذ لا تجرؤ نفس على المساس بها لتنزع منها قشرا ، وان المرء ليحدوه شعور جارف لاستنساخها ، لان هذا المكان هو الذي استقرت فيه روحية سيزان ، ولقد آثرت كلمة ـ روحية ـ على كلمة ـ مثالية ـ تعمدا ، لان التفاحة المثالية تثير شهية الفرد ، بينما كانت تفاحة سيزان تحاور الروح خلال التطلع اليها » . ولربما يضع هذا الفهم ايدينا على بداية الادراك الحقيقي لفن سيزان ، ادراك لفن تنطبع عليه المرئيات بمجرد تماس ذلك الفن مع الطبيعة ، تنطبع انطباعات لا بالفاسدة ولا بالمزيفة ، وتتجه نحو مديات وآفاق لا تدركها تخوم ، لتتحد بعد ذلك بوعي الروح السرمدي الخالد . فهل فن سيزان بعد هذا نتاج وعي عالم المشاعر والاحاسيس في اللحظة التي تبدو فيها كل حقيقة تقبلها الناس قضية تفتح للشكوك والظنون سبلا وطرائق ؟ هذا وان كثيرا من الناس رأوا فيها ذلك . فخواص عوالم وشخوص سيزان التي لم تمتد لها يد من قبل غدت بعد ذلك جزءا لا تنفصم له عرى من مفاهيم مطلقة لفلسفة القرن التاسع عشر ، والتي صارت مقابلة لطهارة ونقاء وبراءة الطبيعة الاصيلة، وهذا الميل واعني النقاء والطهارة والبراءة طبع آثاره على اعمال جمع من الفنانين كثير ، ابتداء من جوجان حتى التعبيريين ، الا انه صار لدى سيزان يتغور بعيدا عن محيط نظريات جماعة الهروبيين ، ذلك هو سيزان ، الفنان الذي أرسى دعائم ايمان ويقين جديدين في فن الرسم المعاصر ، وهذا هو السبب الذي حدا بسيزان وفان كوخ ان يكونا دفعة روح في شرايين الفن المعاصر . وبرغم كل ذلك فان الاقلام لم تتهيأ بعد لتفتح مغاليق ذلك المعمار من النتاج الفني .

وللمرء ان يستزيد في القول بان فنه اكثر الفنون حياة وقوة وتدفقا في تأثيره ، ذلك التأثير الذي حدد نهج عالم القرن العشرين الفني .

حين كانت المقادير النسبية لاشراقات اللون امرا مسلما به في القرن التاسع عشر ، صارت اليوم مدعاة لاعادة النظر فيها ، فحصا وخضوعا للتجريب وللاختبار ، وما كان يبدو حقائق لامراء فيها صار داعية لتساؤلات عدة ، لذا فان سيزان جاهد من اجل شيء سرمدي راسخ ، شيء يقاوم التصدع ، فانسجة القنب الفساح ـ واعني اللوحات ـ ممثلة حوادث التاريخ والانفعالات ، والتي بها تحدد اعجاب سيزان بكل من ـ ديلاكروا ـ و ـ دومير ـ و ـ كوربيت ـ قد آذن ذلك الاعجاب بها برحيل ، ليرسو ذلك الاعجاب نحو مستقر آخر ، وها هو يرجع القهقري وينحسر ، كما ان الفنان صار اكثر عزلة . وانطلاقا من هذا ، فان ادراكا تاما لتبدلات الفنان وحالاته العصية العسيرة قد جلتها معتقدات فان كوخ وايمانه ان الفنانين لم يعودوا يشكلون شريحة من المجتمع بل انهم يقفون بالضد منه ويحملون لواء معارضتهم له ، بل هم ، ينبذونه بذات الطريقة التي ينبذ بها المجتمع نفسه مومسا . الا ان سيزان لم يمتلك لحد الان وعيا مثل هذا ، ولا كان بمقدور عزلته ان تتجلى وتتضح بسبب مزاجه العصي ، ولم يكن موقفه ليختلف في الحقيقة عن موقف فان كوخ ، اذ ان تحرر انفعالات فان كوخ لها كل الاهمية ، بينما كانت انفعالات وعواطف سيزان مكبلة ، مضيقا عليها ، بحكم التزامه برسميات المجتمع .

ان بيكاسو هو الأوحد الذي كشف عن عمق الصلة الرابطة لسيزان بفان كوخ ، تلك الصلة التي ربطتهما بقدرهما الفاجع ، فلقد اخبر هوزرفوس « انني لا اجد ميلا نحوه ، ولا يستهويني اذا حمل افكار جاكوس ـ اميل بلايخ وعاش معيشته ، وحتى لو انه رسم تفاحاته اجمل مما هي عليه الآن عشر مرات ، فالذي يستهويني منه قلقه ، وعذابات فان كوخ ، وهذه هي مأساة الرجل ، اما ما يتبقى فلا اهمية له » . فلقد ادرك بيكاسو ان سيزان وفان كوخ وجهان لموقف تاريخي واحد ، فسيزان في بحثه عن الاشكال المقولبة لم يأخذ على عاتقه الدواعي الجمالية بنقاء ، ولكنها كانت طريقا نحو خلق شيء متين ، وصولا الى نوع من اليقين ، فمشاهد طبيعة ـ بروفنسال ـ ، التي خلدها سيزان وفان كوخ في زمن واحد تضع ايدينا على امارة اخاذة في الاختلاف بين العملاقين ، وهذا التعارض بينهما لا مرية فيه ، بينما اظهرت خلفية تلك اللوحات تشابها تاما ، فالمشهد الطبيعي لدى فان كوخ يزودنا بمشهد مسرحي ، عليه تتصارع الانفعالات الصخابة ، وكذلك كانت انفعالاته محتدمة تماما ، بينما كان الامر مختلفا عند سيزان ، فقد بدت لوحته واقعا مجسما ، كما رغب هو في ان يصونها في قالب من الصلادة متساو ، متخيلا اياها ترياقا لمشاعر روحه العارمة .

ومن وجهة النظر تلك فان هناك شيئا ملحميا يكمن في تقنيات سيزان فقد عاشت في بواطن روحه نزعات رومانسية والى جانب ذلك احس بقوة وعظمة ديلاكروا ودومير ، ـ ال جريكو ـ و ـ تينتوريتو ـ الا انه اجبر نفسه على السير في السبيل التي اجتازها ـ كوربيت ـ و ـ بوسين ، من غير رفض لأي من مكتشفي الانطباعية ، ولا احد خيرا من جاكوس ريفير ، فيما اظن ، قد اشار الى هذه الحقيقة ، فقد قال قبل وفاته بأربع سنوات « ان سيزان ليس بذلك الفنان المبلبل لعفريت اسطورة معينة تميل الى الظهور ، بل على العكس فألوانه المائية لهي البراعة المحيرة للالباب ، التي تقف على قدم المساواة مع براعة الفن الياباني الفائقة ، فجوهر الطبيعة وسرها واعمق اعماقها قد عرضتها بين يدي الناظر ، لمسات قليلة من الالوان على قصاصة ورق بيضاء ، تلك اللمسات كانت على جانب غير قليل من الانضباط ، حيث كانت كل ثغرة من هذه اللمسات تنطق وتمنح كل ما في اعماقها من معان ، الا ان سيزان ، مع هذا ، كان دائم الكبح لنفسه ، مذعورا من ان يستبدل شخصيته المميزة بسبب صدقه واخلاصه ، فها هو يفرض على الفرشاة التي يمسكها الا يحكمها هواه وانفعالاته ، بل فرض عليها تمهلا واناة نابعين من اخلاصه ، وذلك ان تطبيقاته العملية تحكمت به انفعالاته من قبل ، فلقد انكب على عمله كما يخر الساجدون في محراب الصمت ، من اجل الرؤية الانقى والاصفى لما يقع تحت ناظريه من اشياء ، انكب هكذا مقيدا وساجنا الشكل المرصود في محيط انتباهه ، ومنذ الوهلة التي يبدأ فيها الشكل بالانطلاق فان فناننا يحبس الانفاس حتى اللحظة التي يولد فيها الجنين ، فاللوحة عنده حالة ولادة تماما ، ومرة بعد اخرى فأن فرشاته تميل الى ان تسلم قيادها الى محض ارادتها ، لكنه يكبحها لكي تظل جاسية ، فلو كان بمقدورنا ، على سبيل الافتراض ، ان نبصر تردده وهو يمسك بفرشاته ، فاننا نرى ان ذلك التردد لا نتيجة عجز الاصابع التي تمسك بالفرشاة ، تلك الاصابع المكبوحة عن ان تتتبع حدود الشكل المبتغى لموضوع اللوحة ، ولكن كل ذلك وساوس صبر في روحه ليس له حدود ، قاصدا من ورائه تلطيف انفجار مهارته الخلاقة المهتاجة .

ان معضلة اللوحة الامثل ، وعلى هذا النحو ، تبقى ابدا معضلة سيزان المزمنة الحذرة ، الا اننا نستطيع ان نجد لها تفسيرا في ضوء طموحه نحو المثالية في ابراز اللوحة ، لان مثالية فناننا سيزان هي مثالية الكلاسية نفسها ، وها هي تستقر عنده في مرحلة فنية على النقيض من الكلاسية تماما ونعني بها مرحلة الانطباعية .

وحين لاقت واقعية الانطباعيين القبول من لدن الجمهور فان سيزان رغب في اقصاء كل مظهر غير خالد للواقعية واراد ان يعيد الى الفن قيود ومقاييس أسياد الكلاسية . وكما أحب ان يقول : « تخيل بوسين يتصبب

عرقا ، في عمل دؤوب وهو يستلهم الطبيعة ، وحين يكتنفك ذلك التخيل ستقبل على الكلاسية من الاعماق ، وستعتنقها تماما كما ادركتها انا » لقد اراد ان يثبت للانطباعية سر الخلود والسرمدية ، حتى يتهيأ للوحة ان تكون نموذجا من نماذج المتاحف ، فأحلامه لم تكن احلام رسام اكاديمي ، بل احلام طلاب الروح ، « ان كل ما نراه سائر نحو الفناء ، والطبيعة ابدا غير خاضعة للثبات ، ولكنها تعيد نفسها في آن واحد ، وهكذا هو الحال حتى الآن كما نراها ، ولذا فعلى فننا ان يتحول الى شريحة من الخلود والسرمدية ، وعليه كذلك ان يشعرنا بأن ما نراه شيء خالد . فما الذي يستقر وراء المظهر الواقعي ؟ ربما لاشيء ، وربما كل شيء ، وعلى يدى لذلك ان تشكلا مهامهما آخذة الالوان من اليمين والشمال ، ومن هنا وهناك ، ومن كل مكان ، وأنا بدوري أثبت تلك الالوان ونغماتها ، برصفها معا ، فتقوم هي بتشكيل الخطوط وتتجلى هي نفسها موضوعات ، صخورا ، اشجارا ، من غير ان اشغل فكري بأمر ، وبعدها تبرز حجوم الاشكال ، فقطعتي المصنوعة من القنب لا تتذبذب ولا يعتريها التردد ، اذ انها الحقيقة بعينها ، والنظام والكمال . »

ومثل كل الانطباعيين فقد ورث فناننا عن كوربيت كراهته الخيال والحدود الادبية للفن ، فعلى الفن من خلال منظاره ان يحيا بالفن وحده ــ ويقصد الفن التشكيلي ــ وعليه كذلك ان يتوكأ على وسائله الملائمة له وحسب ، من غير سند من مأساة أو حكاية ، هذا وان ما قلناه ، على كل حال ، بالنسبة لسيزان وكوربيت ، لايعني التخلي عن استخلاص الاحساس بالواقع عن طريق فضيلة الفن . يقول سيزان : « لقد شققت الدرب كارها الوهم والمغيبات ، ولاشيء يأخذ على الدروب غير الواقعية ، الواقعية التي تدع كل شيء مفهوما ، الواقعية المفعمة بالعظمة ، تلك العظمة بطلة كل ما هو حقيقي » . وموقف مثل هذا من سيزان تجاه الواقع هو ما حدا بأكثر الفنون الانطباعية ان تبدو قليلة القيمة في أعين التكعيبيين حين جاؤوا مقارنين اياها بأعماله .

وهذه بالطبع ليست الا المرحلة الاعظم للواقعية ، وهنا نرى ان اكثر مواقف القرن التاسع عشر قوة ومثالية قد فقدت قواعد انطلاقها ومواطيء اقدامها الهشة ، الا اننا نرى فناننا سيزان قد احاط نفسه وطوقها ، اثناء معالجته موضوعات ريف بروفنس ، بقوة دفاعية راسخة مشحونة ، وبمعضلة ملكت لبه ، وسدت عليه الدروب ، تلك هي معضلة تشكيل اللوحة وكأنها ــ فرقة تمثيل ــ بشكل واضح ، ومن هذا الموقف فقد قاوم وقاد دفة صراعه ، وفتح اتجاهات جديدة للفن المعاصر في الوقت عينه ، تماما مثل فان كوخ ، الا انه على نحو آخر . ولكن وفي مرحلة مبكرة حين اطرى الناس قيما منهجية جديدة ورفعوا لواءها ، فان سيزان ، فنانا ، قد اعتبر وكأنه فنان تجريدي على اشد ما يكون النقاء ، وحتى لو ان اختبارات سيزان لتلك القيم الرسمية والمقادير النسبية لجلاء اللون ، وهي مأخوذة على انفراد ، قد جعلت تلك التقولات حقيقة ، فان تجارب سيزان ستظل اعمالا فيها الفني الاعظم والتعقيد الاشد .

ان تقدم سيزان الخلاق لا يمكن له ان ينحط حتى بالنسبة الى الموقف العلمي الذي طور اكتشافات علم بصريات المدرسة الانطباعية الى الحد الذي صارت به موضوعاتهم التشكيلية تنفلق وتتفجر شظايا ، او الى الحد الذي تصير به الموضوعات وكأنها مجرد سطوح امعانا واغراقا منهم في التجريد . اما بالنسبة لموضوعات سيزان التجريدية فانها ابتدات لديه بعد ان احاط متبحرا بالموضوع الذي يتناوله ، وحتى في هذا فان تلك الاحاطة لم تكن تقدما احاديا فيه ، فلقد درس سيزان الطبيعة ومحصها بدقة ، فلقد حدت به رغبة لادراك اسرارها جميعا . يقول : « ان ارسم مشهدا طبيعيا على نحو جيد ، علي اولا ان اكتشف كل معالمه الجيولوجية » . وهذه المقولة لا يمكن اعتبارها تعليقا ينم عن سرعة الخاطر او الحذق وحسب ، فمما يثبت العكس ، هناك نهارات الآحاد ، التي كان يقضيها بصحبة اصدقاء الطفولة مثل البروفسور مارين ، الذي كان كثيرا ما يستفهم منه عن التاريخ الطبيعي للارض ، وعن تركيب ريف ايكس ، وهو حين يتحدث عن حقيقة العالم الواقعي انما يعني امورا دقيقة محددة ، وليس قصده رسم مشهد شمولي للطبيعة ، بل يريد ان تطرز فرشاته شذى الصنوبر ، ذلك الشذى الذي يظهر هو واشجار الصنوبر رهيفا حادا في ضوء الشمس ومقترنا ومتوحدا بالشذى الاخضر للمروج ، ونكهة الصخور ، وبرائحة رخام مونت سينت فيكتور ، هذا ومع كل ما سلف من القول كان سيزان يضيف : « ان هذا كله يجب أن تأخذه الالوان على عاتقها » .

ان اللون هو وسيلة الفنان التي لا تنازعها وسيلة غيرها ، وهو حقل عمله الأوحد ، وعليه من خلال هذه الوسيلة ان يحقق اعجوبة الفن التشكيلي ، ولكن اليس اللون طريق الطبيعة الاساس لاظهار وجهها سافرا من غير براقع ؟ فيما مضى كان المشهد الطبيعي يتشكل بالطريقة نفسها التي يتشكل بها المشهد التاريخي سطحيا ، من غير أن يكون في الحسبان ان الطبيعة اكثر عمقا وغورا مما يبدو على سطحها ، فبمقدور المرء ان يزخرف ويحور ويلبس السطوح بما يشاء ، الا انه لن يأخذ بتلابيب الاعماق ان لم يكن متشربا الحقيقة ، والالوان هي كاشفة الحجب عن تلك الحقيقة ثم هي تنشرها على السطح ، الالوان تنمو من جذور هذا العالم ، اذن ، فمثلما ان الطبيعة تجعل حقيقتها جلية من خلال تشكيلات ملونة ، كذلك على اللوحة ــ الفن التشكيلي ــ

من خلال تشكيلاتها الملونة ان تجلي المظاهر الشاعرية . تلك المظاهر التي تنضح في اثناء العمل الفني بالحياة . وهذا بالضبط هو ادراك وتصور سيزان . وكما نرى فان ما يسمى « بالواقعية اليقينية » للانطباعيين قد انطلقت نحو لوحات اخرى لتصير نوعا من الانتماء الجذري للارض او الانتماء الكوني حيث يكون البشر كلا من وعي وجزءا متمما لهذا الكون .

فمبتغى الفن اذن تلك الحصيلة من المعرفة والانفعال العاطفي في نفس الفرد . في آن واحد وها هو الفنان يأتي لينظمهما معا في مخيلته . فالموضوعية ، غرض الانطباعيين الرئيس في التسجيل النقي للانطباعات ، قد غدت الان شيئا مهجورا ، اما عند سيزان فان هناك تقليدا وردود افعال « فالمشهد الطبيعي يصير شيئا تتحرك فيه انسانيتي ، يحاورني ويعكس ما لدي » هذا ما يقوله سيزان . وهو على اتم الوعي لامثال هذه المعضلة « انا وعي . يمتلك خاصتي ، بهذه المشاهد ، ولقطعة القنب وعيها الخاص كذلك ، اما قطعة القنب خاصتي والمشهد الطبيعي ، فهما خارج حدودي ، الا ان النهاية تهويش ، محض مصادفة ، تعقيد ، مجرد من الحياة العقلية . مجرد من منطق الاحياء ، وذلك حين يريد ان يكون الفنان التشكيلي سيلا ومعينا لا ينضب من الانتاج لا تقيده قيود ، فعلى اللوحة حينذاك أن تتحول الى مترسبات من الافكار » .

ان المعضلة المعاصرة لاستقلال الفن كانت قد استقرت بصيغة ان فن الرسم وجود قائم بذاته ، ضمن اطر من القوانين هي قوانينه تماما ، ومن ناحية اخرى فان هذه الحقيقة الجديدة لا تنكر اتحاده بمنابته وجذوره ، بل انها تؤكد ذلك الاتحاد . وكان ذلك كله بسبب ان ابداع سيزان لم يكن تخمينا ، كما هو الحال عند الفنان سورات الذي اريد لقسم من اعماله ان تكون نوعا من التخمين . فلقد احتضن سيزان الفن لكي يحيا في دروب الحياة التي تحتضنه في ثناياها ، لقد احتضن الفن من أجل الاستقلال ، من اجل ان يحيا بالفضيلة التي تحمل مذاقها الخاص بعيدا عن مزجها بقوالب الادب وقواعده ، ومزيج الموسيقى ، وحتى قوانين العلم ، الا انه ادرك في الوقت نفسه ان العمل الفني لن يصارع البقاء ما لم تسهم في خلقه قوى الفنان جميعا ، متساوقة مع قوى العالم الطبيعي يقول سيزان « ان كل ما خلقت ضربات فرشاتي شبيه بقطع من دمائي ممزوجة بشيء قليل من دماء نماذجي تحت وهج الشمس أو تحت الاضواء ،او خلال الالوان . فعلينا ان نحيا في خضم اتساق ، نحيا جميعا ، نماذجي والواني وانا » .

ان درب سيزان ليس دربا يفضي الى التجريد . ولربما على المرء ان يقول : انه رسام عضوي ، فحتى اللون ليس تجريدا او وجودا مجازيا ، بل هناك حياة طبيعية في مسار طبيعي . « فعلي ان اقول مؤكدا : « ان اللون شيء يمتلك روحا ، انه حي ، وهو وحده ينفخ في الاشياء الحياة » . فألوان سيزان هي حياة الموضوعات بالفعل ، خارج حدود الرمزية ، وعلم النفس والتجريد ، تلك الموضوعات التي تحتضن مستطيل قطعة من القنب في داخلها ، ولربما هو ذلك الذي شكل تشكيل سيزان الكلاسي .

فبالنسبة للفنان فان اللون هو شكل كذلك بالنتيجة ، وهذا هو ما كان يعنيه فناننا سيزان دائما بمقولته : الشكل = اللون ، فالشكل ذو الخطوط المستقيمة لا يجوز له ان يتنسم انفاس الحياة ، لان الحياة نفسها لا تضم بين جنباتها شكلا كهذا . فالخط كامن في كل الاشياء الدائرية ، وان اكثر الالوان تنمو وتثبت مواقع لها من خلال دقتها واتساقها ، والشيء الاعم ان خطوط الموضوعات تتجلى للعيان ، الا ان عليها ان تتجلى من خلال الاشكال . وعلى هذا لا يمكن ان تصنف رسومات سيزان ضمن الصور الجرافيكية او التخطيطية ، ولكنها رسومات تمتلكها الكتل والحجوم ، فاحتياجه الملحاح لتشكيل هيئة افضى به الى تلك الضربات المنسرحة الذابلة من فرشاته الخالقة ، تلك الضربات التي صارت سجية من سجايا اسلوبه ، وافضى به كذلك الى ذلك الفتور في الاداء والانجاز اللذين صارا نمطا اسطوريا ، لقد اخضع نفسه واجبرها على التبسيط والايجاز ، ففي احدى رسائله التي يستظهرها الناس لخص لنا سيزان نظريته في تبسيط الاشكال في قاعدة افادت التكعيبيين الى حد بعيد « ان كل شيء في الطبيعة يتخذ شكله تبعا لثلاثة أشكال اساسية هي : الكرة ، المخروط ، الاسطوانة، فعلينا ان نتعلم رسم هذه الاشكال الثلاثة ، وبعد ذلك سنمتلك القدرة على رسم ما يحلو لنا . »

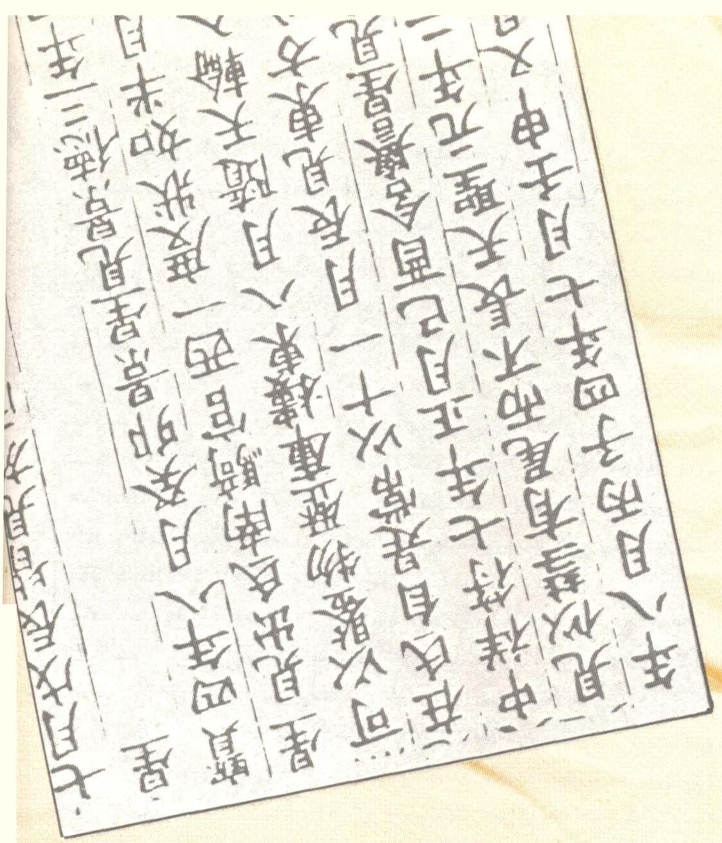
ان هذه الاشكال كانت خلاقة يوما ، يوم تشكلت خلال علاقات تربط احداها بالاخرى وهنا تقوم معضلة السطوح ، معضلة علاقات السطوح الداخلية ومعضلة نقاط تلاقيها ، والمشكلة باختصار هي مشكلة معمار فن الرسم ، وبهذا نكون قد قدنا خطانا نحو ظاهرة اساسية لقواعد سيزان المبدئية في معالجة الشكل ، تلك القواعد التي صارت واحدة من أعظم مرتكزات الفن الحديث : في مراحله الاولى عبر منظور جديد .

لقد حاول سيزان ان يشق الحجب ويذيب مبدأ الابعاد الثلاثة للموضوع بطريقة كأنها تعطي الموضوع ثقلا ومادة وجوهرا ، لقد حاول كل ذلك ، وهذه المحاولة اضطرته وبصلابة وعناد الى النظر الى الموضوع لا من نقطة واحدة بل من نقاط عدة ، وبهذه الطريقة استطاع ان يحرز نجاحا في اظهار السطوح والحجوم بشكل اشد تأثيرا ، ويكون الموضوع المنفرد ممثلا من خلال منظورات مختلفة او ينحرف في اتجاه افقي او شاقولي وبالمقابل

فان خط الافق سرعان ما يكون افقيا مستقيما ، وفي الوقت نفسه يصير مهيئا لمتطلبات المعمار الفني لعملية الرسم . مثل هذه الطريقة في الرؤية تعني ان الموضوع قد نظر اليه من زوايا عدة في وقت واحد ، وقد تنظم على قطعة القنب بطريقة مستحدثة . ان امثال هذه الترتيبات المبتدعة والعلاقات تختلف تماما عن تلك التقاليد التي رسخها عهد النهضة ، وبهذا الخصوص فان ملاحظات مبهجة قد جاء بها موريس مرلو بونتي ضمن مقال نقدي عن سيزان « خلال اخلاصه وامانته للظواهر الطبيعية فان مواصلته في بحث المنظور قد كشفت عن علم النفس الحديث الذي صار قواعد بعد ذلك . فالمشهد عبر حواسنا ومشاعرنا ليس مشهدا هندسيا او فوتوغرافيا ، وان ما حولنا من موضوعات تبدو اصغر مما هي عليه في الواقع ، اما الموضوعات الابعد فتبدو اكبر خلافا لآلة التصوير ، فالدائرة المنحرفة التي تبدو مقطعا ناقصا ، عليها ان تحل محل المشهد الذي تقع ابصارنا عليه من اجل رؤية مؤثرة فاعلة فيما لو كنا آلات تصوير : فالذي نراه تماما هو الشكل الذي يتذبذب حول مقاطع دائرية ناقصة من غير ان يكون مقطعا ناقصا ، ففي لوحته ـ صورة مدام سيزان الشخصية ـ لا تشكل حافة الثوب المحيطة بكلا جانبي الشخصية خطا مستقيما ، الا انه من المعروف ان الخط المستقيم لو مر تحت شريط عريض من الورق فالقطعان المرئيان يظهران منحرفين . ان منضدة جوستاف جيفوري مستقرة عند اكثر المواضع انخفاضا في اللوحة ، الا ان عيوننا حين تسافر عبر هذا السطح العريض تلتقط خيالات من مشاهد مختلفة ، فيبدو السطح ملتويا بأجمعه ، ومما هو ثابت انه بواسطة خلق الانحرافات في وسط اللوحة فان الفنان يقوم بتثبيتها ، ويضع اليد على الحركة التلقائية ، وبذلك فقد تتكدس احداها على الاخرى بطريقة تدل على نفاذ بصيرة ، وميل نحو منظور ورؤية هندسية ... الا ان انحرافات المنظور خلال عبقرية سيزان قد وضعت اليد عليها لتكون مرئية بنفسها حين يكون الرسم منظورا اليه كلا ومجموعا لا مجزءا ، تماما كما يتجلى للعين في الواقع ، كل تلك الانحرافات تسهم لاجل الاحساس العام بحالة من الحياة الحقيقية في الموضوع ، وظهوره وتخثره قبالة عيوننا .

ان الاشكال المنحرفة التي خلقها سيزان ابعد ما تكون عن الاعتباطية والكيفية حيث يكون تخيله في نطاق الممكن ، تلك الاشكال هي ثمرة تدخل العقل في علم البصريات الانطباعي ، الا انه من الواضح ان كل معمار سيزان الفني وانجازاته في هذا الحقل تنفست الحياة واثبتت قدما راسخة نتيجة لاعياء وتوتر دائمين استمرا الى اليوم الذي لفظ فيه انفاسه الاخيرة ، هذه النزعة المتجذرة تعزى الى رسالة كتبت في الشهر التاسع من عام ١٩٠٦ ، قبل شهر واحد من وفاته « ان بالي في حالة مثل هذه من الارباك ، وها انا في عاصفة اللاهدوء ، واخشى تلك اللحظة التي يكون فيها رشدي الضعيف نهب التأثير ، وها انا الان على اعتقاد جازم بانني على خير حال وبمقدوري التفكير بشكل أصفى خلال خط دراساتي ومنهجي في الاستقصاء ، ولكن هل سيكون بمستطاع هذه الذراع ان تحقق النهاية التي تتطلع اليها العين وتحاول الوصول اليها الى الابد ؟ وهكذا سيكون الاستقصاء للطبيعة رائدي ، ويبدو ان هناك تقدما بطيئا » . الا انه على المرء لكي يفهم انجازات سيزان ان يمتحن اخطر مراحل رحلته الطويلة في الاقل .

في البداية صار الانشغال ببواطن الاشياء جليا بين ١٨٦٠ ـ ١٨٧٠ حين اخضع للتجريب طرقا مختلفة ، وقد اشرت الى ما ملك على الفنان عوالمه في ذلك الزمن ، وعلى سبيل المثال لوحته ـ اورجي ـ ١٨٦٤ ـ ١٨٦٨ حيث يظهر تأثير فن مدينة البندقية الجلي فيه ، خاصة رسومات فيرونيس ، تنتو ريتو ، الوان فيرونيس الزرقاء والحمراء المكثفة ، ونماذج تنتو ريتو المطلقة من كل قيد ، وهذا واضح في لوحته ـ غسل ميت ـ ١٨٦٧ ـ ١٨٦٩ ، وهناك آثار من كارافاجيو ، سقوط الضوء المفعم بالانفعال على الجثة الممددة وعلى الشخصيتين المنكبتين على واجبهما الديني ، كما في اعمال اخرى مثل ـ السراق والحمار ـ ذوبان الجليد في مقاطعة ل استاك ـ ١٨٦٩ ـ ١٨٧٠ ، ان ما هيمن على هذه اللوحات يبدو كأنه اثر دومير ، الوان تمتاز بالشدة ، وهي مغلفة بخلفية كئيبة ، وفيها اظهرت اصابعه خطوطا سوداء قوية ، فلقد رسم دومير الموضوع نفسه ، اعني لوحة ـ السراق والحمار ـ في عمل معروف له اما نحن حين نتطلع الى تلك الاعمال فان عيوننا تقع على حقيقة وهي ، ان الامور الشهوانية والموضوعات المأساوية هي الافضل لدى سيزان في ذلك الزمن ، اما حين لا يكون الموضوع ضمن هذين النطاقين ، اعني المأساوية والشهوانية ، بشكل محدد ، كما في موضوعات مشاهد الطبيعة ، فاننا نلمح الفنان سرعان ما يملأ السماء بغيوم اشد عتمة ، وينثر على الحقول اضواء عاصفة وشيكة ، ولكنه على العموم يختار موضوعاته التي تلائم عاطفته الخيالية الحالمة وطبيعته المتوهجة وترعرعه ومزاجه الروحي المتقلب الصارم ، وبرغم ان هذه الموضوعات ذات طابع ادبي في طبيعتها واصلها فانها عاشت في خياله وقد اوضحت هذه السلسلة من اللوحات هذا الميل ، امثال ـ أسف ـ النضج ـ الجريمة ـ المشنوقة ـ وبعد ذلك فان طريقة سيزان في الرسم قد تكيفت بهذا النوع من الموضوعات ، ضربات قصيرة ، مفعمة بالحيوية ، وبكميات ثقيلة ووافرة من الطلاء ، وهذه الطريقة هي نوع مثالي في الرسم ، وهي بالضبط تتجه نحو رسم مباشر من الطبيعة ، ولكن تجارب سيزان في هذا الوقت كثيرة ومتنوعة ، وكما



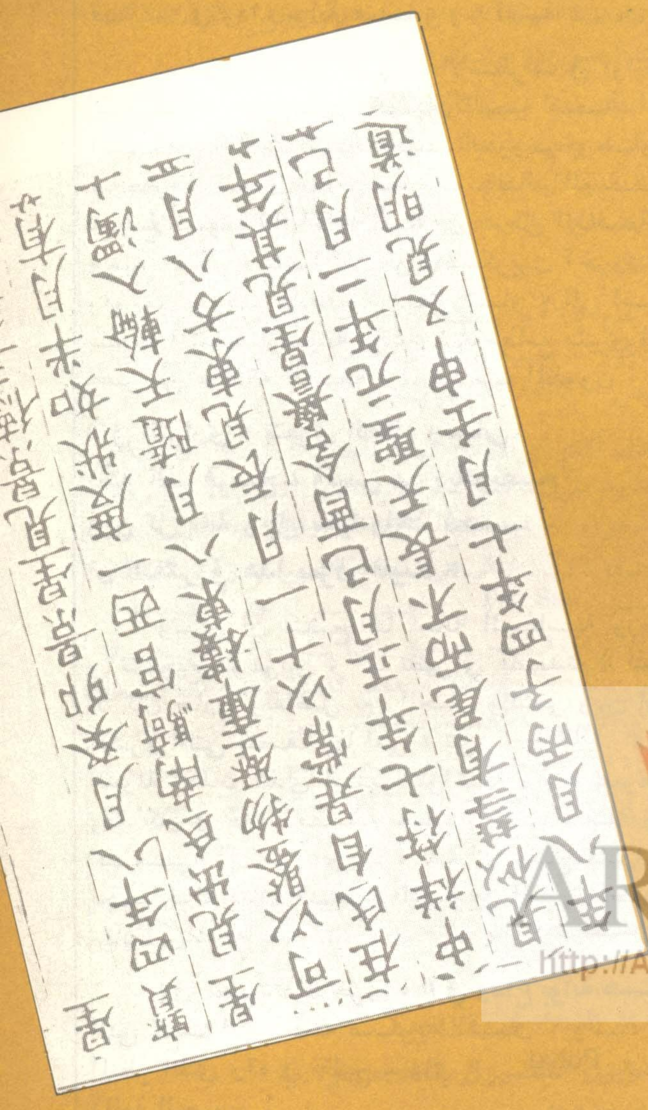
□ هو كونغ - شيه

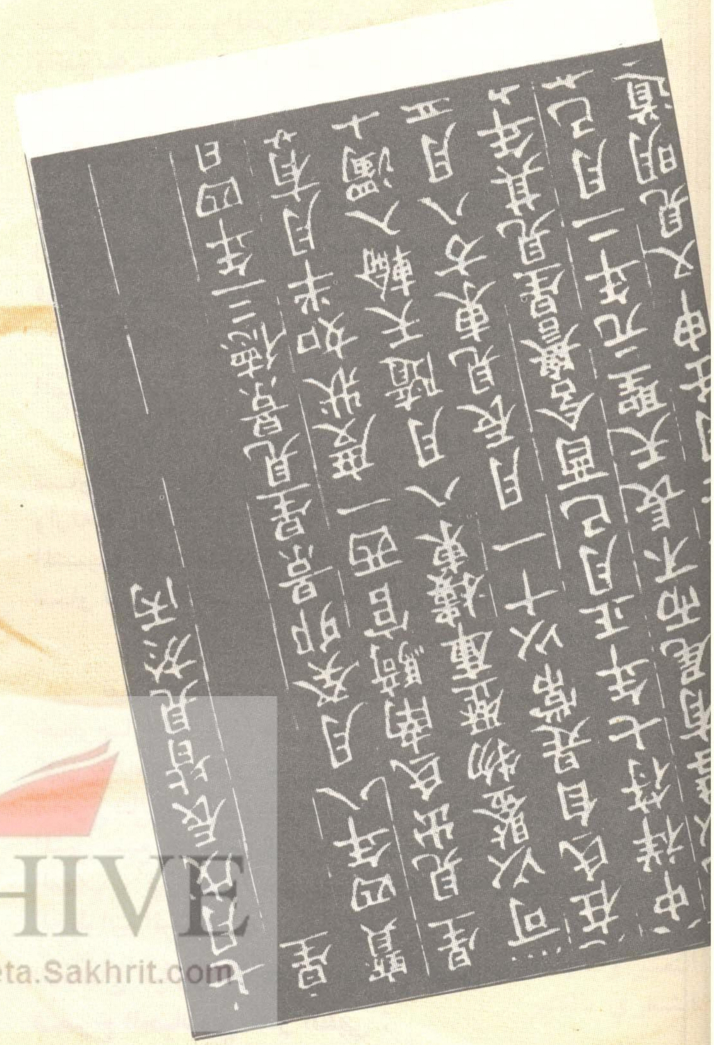
□ ترجمة : محمد عفيفي مطر

بعض مشاهير الشعراء الصينيين من القرن الثالث حتى القرن السادس

تعد الفترة من بداية القرن الثالث حتى نهاية القرن السادس فترة مميزة لعهد سلالات : وي ، تسن ، وممالك الشمال والجنوب ، في تاريخ الادب الصيني ، وهي فترة معروفة بالحروب الاهلية المتواصلة وتغير الاسر المحاكمة، اذ تأسس خلالها أكثر من عشرين مملكة بواسطة حكام من مختلف القوميات ، وبالرغم من ان هذه الفترة لم تكن مزدهرة سياسيا أو اقتصاديا ، الا ان الادب ، عموما ، كان مزدهرا بالتطور في الاشكال والصيغ الجديدة للكتابة الادبية ، كالرواية وادب الرحلات ، وكأساليب المحسنات البديعية التي تلتزم الجناس في النثر ، وكالنظم ، والنقد الادبي ، مثل كتاب « **نشريح اصول الادب** » من تأليف « **ليو هسيه** » (٤٦٥ - ٥٣٠م) وكتاب « **في نظرية نقد الشعر** » من تأليف « **شونغ يونغ** » (- ؟ - ٥٥٢م) .

لقد اغتنى الشعر ، الشكل الرئيس للادب ، وظهر عدد كبير من الشعراء الممتازين في هذه الفترة ، وتحاول





هذه المقالة أن تقدم من بين هؤلاء عددا من ذوي الشـهرة العريضـة .

قرب نهاية حكم « سلالة هان » ، في بداية القرن الثالث ، انقسمت الامبراطورية الى ثلاث ملكيات بعد حرب أهلية طاحنة وصراع دام تسعة عشر عاما ، فكانت في الشمال مملكة « وي Wei » . وفي الجنوب الغربي مملكة « شو Shu » وفي الجنوب الشرقي مملكة « وو Wu » وكانت اقواها جميعا مملكة « وي » ، ويعرف هذا العصـر في الادب بـ « عصر شـين آن Chien - an » وشين آن هو لقب آخر أباطرة سلالة هان ، ويعد الشاعران « تساو تساو Tsao Tsao » وابنه « تساو تشيه Tsao Chih » من أشهر شعراء هذا العصر .

كان **تساو تساو** (١٥٥ ــ ٢٢٠م) الوزير الاول لدى آخر أباطرة سلالة هان ، رجل دولة لامعا ، وقائدا عاما ، استطاع أن يتغلب على منافسيه الاقوياء ، ونجح في توحيد كل مقاطعات الشمال في الصين ، وقد كان موهوبا متعدد القدرات ، لا كقائد كبير فحسب بل كان بارعا في الخط والموسيقى ، متفوق الموهبة في الشعر بشكل خاص ، كما كان قديرا في القائه للشعر ، وقد كان اثنان من ابنائه ، تساو باي Tsao Pei ، وتساو تشيه ، شاعرين ممتازين كأبيهما ، اجتذبا اليهما كثيرين من رجال الاد بالموهوبين الذين عرفوا باسم شعراء شين آن ، وقد كان شعرهما ذا طابع ملحمي بطولي ومأساوي ، ترك آثاره على تطورات الشعر اللاحق .

لم يسلم من الضياع من شعر « تساو تساو » الا اكثر قليلا من عشرين قصيدة ، تعكس اوضاع المجتمع في زمانه ذاك ، كما تكشف عن آماله وافكاره ومبادئه ، والقصيدتان النموذجيتان في دلالاتهما الاجتماعية هما :

ندى فوق أوراق الكراث » و « انتشار العليق » أما القصيدتان النموذجيتان في دلالاتهما العاطفية والفكرية فهما : « في وداع بوابة هسيا » و « أغنية » .

شخص « تساو تساو » الاضطراب في أواخر حكم أسرة هان ، حين حاول خصيان القصر اغتصاب السلطة فهب أقرباء الامبراطورة حينئذ بدورهم وحاولوا ان يسحقوهم فلم يوفقوا ، مما دفع بالقائد العسكري **« تونغ تشو** Tung Cho » ان يدخل العاصمة بقواته ويعيد النظام ، بينما كان قواد عسكريون آخرون يعلنون وقوفهم ضده ، فاندفع « تساو تساو » الى اعلان سخطه الشديد وهجائه اللاذع ضد مطامع مثيري الحرب، وعبر عن عواطفه العميقة ازاء الشعب المطحون :

« في البراري ، تتعرى العظام وتبيض
يمتد الف فرسخ ، وليس من ديك يصيح
ومن كل مائة رجل يحيا واحد فحسب .
ان التفكير في هذا يمزق قلوبنا »

ويمكن ان تتضح لنا آماله السياسية ورغبته في تشجيع الموهوبين ، كما تظهر في قصيدته **« اغنية »** اذ كان يقارن ويفاضل بين الجبال والبحر وبين الفضائل الكبرى التي يتصف بها امير « تشو Chou » رجل الدولة القديم الذي اشتهر بتواضعه وحبه للموهوبين ، وقد كان في هذه القصيدة يصف ، ضمنا ، مثله ومواقفه الشخصية في نفس الوقت ، بعد أن أصبح قادرا على أن يجمع حوله عددا كبيرا من الموهوبين الذين واصلوا حمل مبادئه وغاياته .

وفي قصيدته الاخرى ، **« في وداع بوابة هسيا »** التي كتبت أثناء حملة عسكرية للشمال ، وصف الشاعر المنظر الذي رآه في خليج بوهاي « Pohai » في فقرة رائعة التصوير :

« امواج متدافعة
يعلو مدها حول الصخور والجزر الصغيرة .
شجيرات بازغة تتكاثف تحت
ادغال ملتفة هائلة الشجر .
تتنهد ريح الخريف
وكتل الضباب الهائلة تتكسر مبعثرة
والشمس والقمر يجريان في فلكهما
كانما يطلعان من البحر
والمجرة التي تلتمع بالنجوم
كانها قفزت من الاعماق الى الاعالي »

وفي قصيدته المشهورة **« ولو ان السلحفاة تعمر طويلا »** ، عبر تساو تساو عن فكرة مؤداها أن طول العمر ليس مسألة مقررة سلفا من الاقدار ، وان المرء اذا أكل جيدا وامتلأ بالتفاؤل ، فانه بمقدوره ان يعيش عمرا مثمرا مديدا ، والفقرة التالية تظهر لنا قوة ارادته وحيويته وشخصيته المصممة على انجاز اهدافه السياسية :

« ولو ان حصان الحرب الهرم مقيد
الا انه مايزال متلهفا لانتهاب مئات الاميال خببا .
ولو أن رجلا نبيل القلب يمتد به العمر طويلا
فانه لن يتخلى عن كبرياء آماله المزهوة . »

هذه السطور ماتزال ذائعة بين افراد الشعب الصيني حتى اليوم .

اما **« تساو تشيه** ١٩٢ ـ ٢٣٢م » فهو أصغر أبناء تساو تساو واقربهم اليه ، وقد قرر ابوه أن يجعله وارثه ، ولكنه فقد مكانته عند ابيه بسبب تهتكه ونزعاته المتسيبة فاستبدل به أخاه « تساو باى » ، وبعد موت تساو تساو ، أسس ابنه « تساو باى » حكم أسرة « وبي ٢٢٠ ـ ٢٦٥م » .

لقد اضطهد « تساو باي » كامبراطور ، اخوته ، خصوصا اخاه ، المتميز الموهوب « تساو تشيه » الذي كان يختصه بأشد الغيرة منه ، وقد استدعاه ذات مرة ليأمره بتأليف قصيدة حدد له وقت تأليفها بما يستغرق المشي سبع خطوات ، فاذا اخفق في ذلك انزل به اشد العقاب ، فارتجل تساو تشيه هذه القصيدة قبل نهاية الخطوات السبع :

«لانضاج البقول ، لابد من اشعال القش ،
فتصرخ الحبات في قدر الطهي :
لقد نشأنا ايها القش من نفس الجذر ،
فلماذا تكتوي بك بهذه الوحشية ؟ »

فخجل تساو باى اشد الخجل ، لكنه ارسل أخاه تساو تشيه بعد ذلك الى المنفى ، وبالرغم من منحه لقب أمير ، الا انه في الحقيقة قد وضع تحت المراقبة ، وبعد عشر سنوات من الحياة في ظل هذا الرعب ، مات تساو تشيه مقهورا في الواحدة والاربعين من العمر ، وقد بقي من قصائده حتى اليوم حوالي ثمانين قصيدة غنية بالعاطفة متميزة بلغتها المكثفة وروعة صورها ، وهي تعد أعظم ما في تراث مدرسة « شين ـ آن » الشعرية ، وتكشف قصائده المبكرة عن روحه المتوثبة ، اذ يصف نفسه ، كفنان موهوب في امبراطورية عظيمة ، مشبها اياها باللؤلؤة اللامعة في أعماق المحيط ، كما انه كان يستفز الحمية في اصدقائه الملتفين حوله ليبلغوا مستوى العظمة ، وقد قدمت قصيدته « الحصان الأبيض » وصفا لشاب جريء في الشمال الغربي من الصين ، هجر بيته

الى المقاطعات الصحراوية النائية ، خاض غمرات الموت مرارا في الحرب وهو رامي السهام البارع ، ملقيا الرعب في قلوب اعدائه بشجاعته ، فانتشر صيته في ربوع البلاد وهذه القصيدة تظهر لنا روح تساو تشيه المكافحة ورغبته في انقاذ وطنه ، اما قصائده الاخيرة ، فانها ، بشكل عام ، تهتم اساسا بالبحث في تقلبات الحياة وتحولاتها التي لا تستقر ، وذلك نتيجة لاضطهاده ونفيه ومطاردته ، ولم يكن يعبر عن رفضه ومعارضته تعبيرا مباشرا ، بل كان يشير اليه بالماعاته المواربة ، وفي قصيدته « **العصافير في الحقول** » يقوم بمقارنة الطاغية المضطهد « بكسر الهاء » بالقناص الذي ينصب اشراكه وشباكه للعصافير ، بينما يقوم شاب رقيق دمث باطلاق سراحها :

« ذلك الذي نصب الفخ مبتهج بصيده
ولكن الفتى ، اذ يرى العصافير المذعورة ،
يرفع سيفه ممزقا حبائل الشرك
فتفر العصافير وتطير هاربة . »

وفي قصيدة اخرى « **العذراء الفاتنة** » ، تبحث العذراء الفاتنة المجهولة عن حبيبها الاوحد الذي طال شوقها له ، والقصيدة تفصح عن لوعة تساو تشيه وشكواه من ان الموهوبين اللامعين من انصار تكامل الوطن ووحدته لا يجدون لهم حاكما نزيها حكيما . لقد كان تساو تشيه استاذا ماهرا في نظم الشعر الخماسي ، وقد قام بتطويره ودفعه للامام جاعلا منه اكثر قدرة على التعبير واكثر تنوعا في الموضوعات ، ويدين له هذا الشكل الشعري بالكثير .

وقرب نهاية حكم اسرة « وي Wei » كانت مقاليد الامور بين يدي اسرة « سوما Ssuma » ، التي كان لها عدد كبير من الانصار المؤيدين الذين قمعوا واطهدوا الموالين لأسرة « وي » خصوصا المثقفين منهم ، وادب تلك الفترة يعكس مشاعر الشعب تحت حكم الرعب والاضطهاد هذا وقد اعتاد سبعة من المثقفين المعروفين على الاجتماع تحت عريشة من القصب ليتناقشوا حول امور الادب ، وكان الشاعران يووان تشي Yuan Chi وتشي كانغ Chi Kang ، اشهر هؤلاء السبعة الذين يقفون موقف المعارضة السياسية للحكام الجدد وفي ظل هذا المناخ من الشكوك والمطاردة ، اغتيل تشي كانغ في النهاية بواسطة اسرة سوما .

وقد كان الشاعر **يووان تشي** « ٢١٠ – ٢٦٣م » موهوبا في كتابة الشعر الحماسي مثل تساو تشيه ، وافضل قصائده متتابعة من ثنتين وثمانين قصيدة معنونة ب « **افكار** » وقد كتبها في ازمان متباعدة على مدار عمره ، معبرا فيها عن تعاسته وتشاؤمه ونقده لأصحاب السلطان ، وبسبب اضطهاده الدائم ، كان مصطرا لاخفاء افكاره الحقيقية ، ولهذا فقد كانت معاني قصائده غامضة احيانا ، كان مولعا باستخدام الاستعارات والمجازات ليعبر عن مشاعره الصميمية .

اما الشاعر **تشي كانغ** « ٢٢٣ – ٢٦٣م » فقد كان ذائع الصيت بقصيدته « **النغمة الصامتة** » التي كتبها في سجنه قبل ان يموت ، وهو في هذه القصيدة يكشف عن اصراره على اعلان آرائه السياسية ومعارضته لما يلقى من اضطهاد .

في عام ٢٦٥م سيطرت اسرة سسوما نهائيا على مقاليد الامور ، منهية حكم اسرة « وي » ومؤسسة حكم سلالة تسن Tsin الغربية .

خلال الاعوام الاولى لهذا الحكم ، ازدهر الادب في نطاق محدود على يد مدرسة جديدة من الشعراء المعروفين باسم « شعراء تاي – كانغ Tai - Kang » وهو اللقب الامبراطوري لاول حاكم من سلالة تسن . وقد كان « تسوسسو Tso Ssu » اشهر شعراء هذه المدرسة .

لقد كان الشاعر « تسو سسو ٢٥٠ – ٣٠٥م » رجلا مغمورا ذا مكانة متواضعة . فقد كانت مكانة العائلة في ذلك الزمان ذات اهمية فائقة . وهو لم يكن ينتمي لعائلة معروفة ، ولم يبق من شعره سوى اربع عشرة قصيدة ، والثمان المعنونة ب « افكار عن التاريخ » معروفة ذائعة .

لقد عبر عن تعاسته ونقده لتحكم النبلاء وامتيازاتهم الخاصة مستخدما الموضوعات التاريخية القديمة والاساطير ، كتب يقول :

بينما يتسنم النبلاء ذروة المجد
يبقى الموهوبون المقتدرون كتبة صغارا
يزحفون في هذا الحضيض .
لقد ظل الامر هكذا لزمن طويل . »

وبسبب عجزه عن تحقيق طموحاته . فانه اختار ان يحيا حياة الزاهد ، كاشفا عن كبريائه وشموخ نفسه في سطور يقول فيها :

قد يصعر النبلاء خدهم تبجحا وزهوا ،
ولكنني ساراهم بعين الاحتقار بمستوى الثرى .
وقد يظن بسطاء الناس انهم في درجة ادنى منهم
ولكنني ساراهم بعين التقدير اعلى مقاما . »

لقد كان حكم سلالة تسن الغربية في ايدي عصابة من الساسة الفاسدين الذين بسطوا نفوذهم بدعم من بعض عائلات النبلاء ، ولتقوية قبضتها على الحكم ، فقد نصبت عددا من الامراء في المقاطعات المختلفة ، وبطبيعة الحال ، فقد تفجر التنافس ونشبت

النزاعات المسلحة بين هؤلاء الامراء . مما اغرى القبائل الرحل في الشمال بانتهاز الفرصة للاغارة على الامبراطورية فتمزقت الامبراطورية وتقسمت في النهاية ونشبت الحروب بين القوميات المختلفة لفترة طويلة . وفي سنة ٣١٦م سقط حكم سلالة تسن الغربية فنقل البيت الامبراطوري عاصمة ملكه جنوبا الى وادي يانغتسي Yangtse. حيث اسسوا حكم سلالة تسن الشرقية ٣١٧ ــ ٤٢٠م . ومنذ ذلك الحين ، دار الصراع بين الاسر الحاكمة في الشمال والجنوب ، وكان الشاعران « تاو يووان ــ مينغ Tao Yuan - nling » و « هسيه لينغ ــ يون Hoieh Ling - yun ٣٦٥ ــ ٤٢٧م » من اشهر شعراء هذه الفترة الانتقالية .

كان « تاو يووان مينغ » أو « تاو تشين Tao Chien » ينحدر من اسرة موظفين رسميين ، وقد كان يطمح في شبابه الى انجاز اعمال كبرى ، واثناء خدمته في بعض الوظائف الصغرى وهو في العشرينات من العمر ، تبددت احلامه واستيقظ من اوهامه بسبب الفساد ، وبعد زمن قصير قرر ان يعتزل ويتخلى عن وظيفته والا يعود الى العمل مرة اخرى في سلك الحكومة الفاسدة ، واذ يستقر في بيته ، يسأل نفسه :

« لماذا أضطر للانحناء والخضوع أمام حفنة من الموظفين التافهين من أجل خمسة بوشلات من الارز ؟ »

وعن اشمئزاز من البيروقراطية ، كتب مقطوعته النثرية المسجوعة الذائعة « العودة الى البيت » تصف غبطته بالعودة الى بيته . ورغبته في ان يحيا الحياة البسيطة ، وهذا ما انطبعت به قطيعته مع عالم الوظائف الرسمية ، وقد استمر في حياة العزلة لاكثر من عشرين عاما ، حتى موته في الثالثة والستين من العمر ، وقد أناخ عليه الفقر والفاقة الشديدة بسبب المجاعات ونقص المحاصيل والحريق ، بصرف النظر عن عائلته الكبيرة العدد ، الى درجة ان عائلته كلها كانت تضطر في احيان كثيرة للتسول بحثا عن الطعام . كان عليه ان يزرع ارضه بنفسه ، ذاهبا الى الحقول من الفجر حتى الغروب ، متحدثا أثناء العمل مع الفلاحين والقرويين الذين يرتبط معهم بعلاقات حميمة ، ويستقبل جيرانه في بيته بأريحية وقتما يشاءون ، وان وجد عنده بعض النبيذ ، فانه يدعو بعض الفلاحين المسنين ليشاركوه الشراب ، وقد كتب ، بتأثير أوضاع حياته تلك ، عددا من القصائد الرائعة مصورا الحياة الشعبية وبيئته الريفية ومن قصائده العشرين ومائة ، التي بقيت للان ، يدور اكثرها حول الحياة الريفية ، مما جعله يشتهر بوصفه شاعرا شعبيا رعويا ، وهو يبوح في بعض قصائده بأحلام وآمال الفلاحين الصينيين في المجتمع الاقطاعي ، واشهر هذه القصائد قصيدة **« ازهار الخوخ تتفتح »** التي يصف فيها كيف ان صياد سمك ، تصادف ان اوغل بعيدا الى منطقة في الجبال معزولة تماما عن العالم منذ مئات السنين ، فوجد هناك قوما يعيشون حياة المساواة والاخوة بلا استغلال او حروب ، وهذه « اليوتوبيا » تعكس الى حد ما أحلام عامة الشعب الذين يكابدون الظلم والحروب الاهلية .

وتتميز قصائده باسلوبها البسيط العفوي الذي نعجب به الاجيال الحديثة ، وقد كتب في واحدة من أشهر قصائده « الشراب » :

« مع انني اقمت كوخي في عالم البشر
الا انني لا اسمع ضجيج العربات والخيول
ولعلك تعجب متسائلا : لم صار الامر هكذا ؟
بالعقل الشارد المتوحد يفترب المقيم .
أقحوان بكين الذهبي على السياج الشرقي
وأنا احدق الى التلال الجنوبية
هواء الجبال طازج في غروب الشمس
وأسراب الطيور ترفرف عائدة
في هذه الاشياء تكمن الحقيقة العميقة
وعلي أن أقول ولكني لا أتذكر الالفاظ . »

هكذا عبر عن عميق حبه للسكينة والبساطة ، في عصر كان شعراؤه يكتبون باسلوب شكلي مثقل بالزخرف والبديع ، ولم تكن قصائده تلك تلقى تقديرا عاليا ، ولكن الشعراء من بعده ، على اي حال ، قد تأثروا به كثيرا ، ولقيت قصائده التقدير والاعجاب عبر القرون .

اما الشاعر **هسيه لينغ ــ يون** ٣٨٥ ــ ٤٣٣م فقد كان من أسرة نبيلة من الموظفين الكبار تتوارث لقب « دوق » ، ولم يكن قادرا على الالتحاق بوظيفة لامعة بسبب الصراعات الحادة بين الاحزاب والجماعات في نهاية حكم سلالة « تسين » ، وقد انحاز « هسيه » الى الجانب الذي انهزم ، ومن ثم فقد طارده اعداؤه حتى قتل في النهاية على أيديهم .

لقد امتاز هسيه بكتابة القصائد حول مناظر ومشاهد الجبال ، وقد بقي له حتى اليوم حوالي مائة قصيدة ، كتبت بحيوية خيال وتصوير يمجدان جمال الطبيعة التي كان يتأملها بامعان ، وهو يعد رائدا لهذا النوع من شعر الوصف .

وهناك عدد من الشعراء المهمين في هذا العصر ، بعد تاو يووان ــ مينغ وهسيه لينغ ــ يون ، مثل : باو تشاو Pao Chao وهسيه تياو Hsieh Tiao . وقد كان باو تشاو « ٤٢١ ؟ ــ ٤٦٦م » علما من اعلام الكتابة ذات الشكل الشعري القديم المسمى بـ « Yueb - fu »

اما هسيه تياو « ٤٦٤ – ٤٩٩م » فقد كان مغرما بوصف الطبيعة مثل هسيه لينغ – يون ، وخلال هذه القرون الاربعة ، قام عدد كبير من مشاهير الشعراء بتطوير الشعر الصيني ، مؤسسين بذلك لازدهار الشعر أثناء حكم سلالة تانغ ٦١٨ – ٩٠٧م .

القصائد المختارة :

تساوتساو

أغنيـــة

أمامنا النبيذ ، غنوا أغنية .
فكم تدوم الحياة ؟
انها كندى الصباح
وقد انقضت أيام كثيرة حزينة

غنوا : ها . . ي ، غنوا : ه . . و !
فانني من أعماق قلبي أذوب شوقا
ولا شيء يقوى على تخفيف بلواي
فنجني يا اله الخمر « توكانغ »

أزرق ، أزرق هو رداء التلميذ
وطويلا طويلا أتوجع من أجله .
ومسكوناً بك ، يا انهي ،
أثقلتني مواجع الأفكار من أجلك .

تصيح الأيائل واحدا لآخر
وهي تجتر حشائش الوادي .
وحين يزورني صديق طيب
فسوف نعزف على القيثارة مرة أخرى

في السماء ، القمر اللامع
وهيهات أن أصل اليه .
في قلبي تنتشر حسرة مماثلة
تستقر ولا تزول أبدا .

في الحقول ، تقاطعت مسالكنا
كانت زيارتك فائقة الرقة .
وبعد افتراقنا الطويل
كانت عطاياك تأتي زرافات الى العقل

ناصع هو القمر ، وقليلة هي النجوم
والغربان تحوم جهة الشرق
وتدور حول الشجرة ثلاث مرات
وليس هناك من غصن تحط عليه .
ما أهمية أن يكون الجبل شاهقا
أو ما يبلغه البحر من عمق ؟
حين يغدق « دوق شو » على ضيف
ففي خدمته يكون ما يشتهى .

تساو تشيه

العـــذراء الفاتنـــة

مغرية وخجلى تقف عذراء فاتنة
على المعابر تقطف أوراق التوت .
تهفهف الأغصان الطرية الرقيقة
والأوراق تسقط واحدة فواحدة
كم تبدو يداها بيضاوين وهي تشمر عن ساعديها
والسوار الذهبي حول معصمها !
على رأسها دبوس الشـــعر الذهبي على شكل العصفور
وتتدلى على وسطها حلية من اليشـــب الأخضر
بينما تتناثر حول كيانها الفاتن
اليواقيت والمرجان وعقود الخرز الزجاجي

الأزرق .
وفي مهب النسائم يخفق قميصها الحريري
وتتماوج تنورتها الخفيفة .
تتناوش النظرات عينيها اللامعتين
والتنهدات أنفاسها العبقة .
عابرو الطريق من المسافرين يتباطأون
والذين ألقوا عصا الترحال فقدوا راحة القلب .
فان يسأل أحد عن المكان الذي تعيش فيه ،
فان بيتها في الجنوب من المدينة .
بيت أخضر مزين بنقوش الأساطير ، على الطريق العام
ذو بوابة عالية لها أعمدة مزدوجة .
انها مشعة كشمس الصباح
فمن يستطيع مقاومة جمالها ؟
لماذا يتكاسل رسل الزواج بين الرجال والنساء ؟
أين هدايا الخطبة من الحرير والنشب ؟
ان هذه العذراء الفاتنة تكابد انتظارها لعاشق يستحقها
وكم هو صعب حتى الآن أن تجد الأليف المناسب .
وعبثا يخمن الناس ويقترحون
فهم يجهلون طلبتها ومثالها .
انها تبدد شبابها بين جدران بيتها
وفي منتصف الليل تصحو وتتنهد .

يووان تشي

أفكار

ليال بلا نهاية
ثم يشرق الصبح ثانية .
انني أضيع
وقواي تتلاشى
وفي صدري ألم مشتعل .
يجب أن تحدث تحولات
فذلك أثقل من أن يحتمل
وطاقاتي بعد لم تكتمل .
ارتعب فرقا أن أفقد روحي
فتتبدد في الريح كلمح بالبصر .
أدوس دائما على الثلوج المسننة
فهل من أحد يعرف المخاوف في قلبي ؟

تسو سسو

أفكار حول التاريخ

تضيء الشمس الساطعة السماء الصافية
ساكبة ضوءها النقي على أرضنا المقدسة
وفي قلب القصر الأرجواني كوكبة من أصحاب الضياع
تهفهف من فوقهم ظلل كالسحائب العالية
ومن وراء بواباته المهيبة
يقبع الأمراء والبارونات ومن على شاكلتهم .
وما دمت أحتقر بوابة التنين
فلماذا اذن تتوجب علي زيارة هذا القصر ؟
أرتدي ثيابي الشعبية وأخرج من البوابة الجنوبية
ملهوفا أمشي بخطى واسعة على طريق « هسو يو »
فوق منحدرات الجبال الشاهقة ،
وسوف أخلع شارة المنصب الرسمي

وأغسل أقدامي في النهر المتدفع الى آلاف الأميـال ٠

تاو يووان ـ مينغ

العودة الى البيت

كانت عائلتي فقيرة ، وبشق النفس كنا ننتزع العيش من مزرعتنا الصغيرة ، وكان بيتنا مزدحما بالأطفال ، ولم يكن ثمة ما يكفي لاطعامهم من الغلال ، ولم أكن أدري كيف أضمن لهم اللقمة ، لقد حثني الأصدقاء والأقرباء على طلب وظيفة أو منصب ، وشعرت أني مضطر لأصعب مركب ، بالرغم من أني لم أكن أرى لطلبتي من مذهب ، فالحروب أصابت من الوطن أجزاءه المختلفات ، واستبد الشغف بحكام المقاطعات ، أن يلحقوا بخدمتهم أصحاب الكفايات ، فوهبني عم لي ، أقلقه بؤسي ، عملا في احدى صغار المدن ، فأشفقت من الخوف على نفسي ، وبسبب هذا الافتقاد للأمان ، خفت الرحيل الى مثل هذا البعد من المكان ، حتى وان كانت مدينة ينغتسي لا تبعد عن بيتي الا ثلاثين من الأميال ٠

ان ما سوف آجده هناك من أجر ، سوف يكفيني لأرتوي بالخمر ، وهكذا قبلت منحة العم ، وبعد زمن قصير ركبني الهم ، وبدأت أستشعر الشوق للرجوع الى بيتي ، فمزاجي ابن للطبيعة ، ولا أستطيع النفاق والخديعة ، واذا كنت لا أجد على تحمل العري والجوع الجلد ، فان في ممارسة المرء لما هو ضد طبيعته مكابدة أشد ، وبقبولي لذلك العمل كنت عبدا للقمتي ، فأسفت أعمق الأسف على فعلتي ، وعقدت على الرحيل فور موسم الحصاد عزمي وهمتي ٠

وحين توفيت أختي الصغرى ، التي كانت قد تزوجت لأحد عائلة شنغ ، في فرية ووشنغ ، وددت لو انطلقت مهرولا الى هناك في التو واللحظة ، وهكذا تركت الوظيفة بعد أن شغلتها أكثر قليلا من ثمانين يوما ، من منتصف الخريف الى الشتاء ، فكتبت قصيدة من أشعاري ، مبتهجا بأن اتخذت قراري ، بالعودة الى داري ، في الشهر الحادي عشر من سنة « يي سو » ٤٠٥ ★ ٠

أشتاق للرجوع الى بيتي ثانية

الحشائش تغطي حقولي ، فلم لا أعود ؟
لقد أصبح قلبي عبدا في خدمة جسدي ،
فلماذا كتب علي التفجع وقدرت هذه الحياة مقبرة ؟
أعرف أن الأسف على الماضي عبث
ولكنني مازلت قادرا على أن أحيا السنوات الباقيـة ٠
لقد فقدت طريقي ، ولكن ضياعي ليس الى أبعـد المـدى ،
فأنا الآن أقوم اعوجاج اليوم بعبرة أخطاء الأمس ٠
وباهتزازة لطيفة ، يمضي زورقي الصغير بعيدا ،

ويهب على ثيابي نسيم خفيف .
أسأل عابر سبيل ليدلني على طريقي
فاحزنني اضطراري أن أنتظر حتى فجر
اليوم .
وحين يلوح لي بيتي بعيدا في آخر مدى
النظر
أبدأ في الركض طافحا بالبهجة
فيأتي عبيدي وخدمي لتحيتي
وعلى الباب ينتظر أطفالي لحظة اللقاء
والممرات تختفي تحت الأعشاب التي
تكاثفت
بينما بقيت شجرة الصنوبر وأشجار
الأقحوان في مكانها .
أحمل أطفالي الى الغرفة ،
وفي الداخل أجد جرة ملأى بالنبيذ .
أصب الخمر وأرفع كأسي ،
وعلى شجرة فناء بيتي ألقي نظرة سعيدة ،
متكئا على حافة نافذتي الجنوبية ،
مستمتعا براحة البال ،
أعرف أنني أجد البهجة في هذا المكان
البسيط .
كل يوم أنتظر مسرات جديدة في حديقتي .
بالرغم من البوابة وبيتي الذي مايزال مغلقا
فان عصاي في يدي ، وأدوس على مظاهر
الترف
أرفع رأسي أحيانا ، محدقا الى بعيد
بين التلال ، السحب تنطلق بلا وجهة ،
الطيور المنهكة من الطيران تعود الى
أعشاشها
والمشهد تغطيه عتمة غروب الشمس .
وأنا أتلكأ مداعبا شجرة صنوبر وحيدة .

يجب أن أعود الى بيتي ،
لأخلع عني ما يكبلني من أرسان الحنين ،
ومادمت أنا والدنيا في شقاق
فلماذا اذن أجري وراء مزيد من الاشتهاء
أو مزيد من الحسرة ؟
ان الاحاديث العائلية هي أشد ما يمتعني ،
وسعادتي مع كتبي أو مزهري الذي أعزف
عليه .
يخبرني الفلاحون أن الربيع على الأبواب
وعلي الآن أن أخدم أرضي الغربية .
أذهب أحيانا في مركبتي ذات الستائر
المنقوشة
وأحيانا أجذف بقاربي وحدي
وعبر طرق طلقة الهواء أصل الى بعض
الوديان ،
وعبر طرق وعرة أتسلق بعض التلال .
وتبدو الاشجار التي تتفتح براعمها فرحة ،
وتبدأ المياه تخرخر في القنوات وتسيل .
أبدية الطبيعة تسرني ،
وقصر عمري يحزنني
أسفاه يا أسفاه !
كم سيطول الزمن قبل فناء هيكلي الأرضي ؟
وبمطاوعة قلبي وتجاهل الحذر ،
ماذا سأفعل ؟ والى أين سأمضي ؟
لا الثروة ولا المكانة ما اشتهي
ولا هو الأمل في فردوس ما .
وحدي ، أتمشى في كل يوم صاف
آخذا معي فأسي لأنظف الأرض من
الحشائش
صاعدا التل الشرقي ، سأغني مبتهجا

أو بجانب نبع رائق ، أتلو قصيدة .
في توافق مع الطبيعة ، أنتظر نهايتي ،
راضيا كل الرضى ، فلماذا اذن أتساءل
حول المصير ؟

السجع في ترجمة المقدمة النثرية للقصيدة مقصودة من الشاعر نفسه . « المترجم »

هسيه لينغ ـ يون

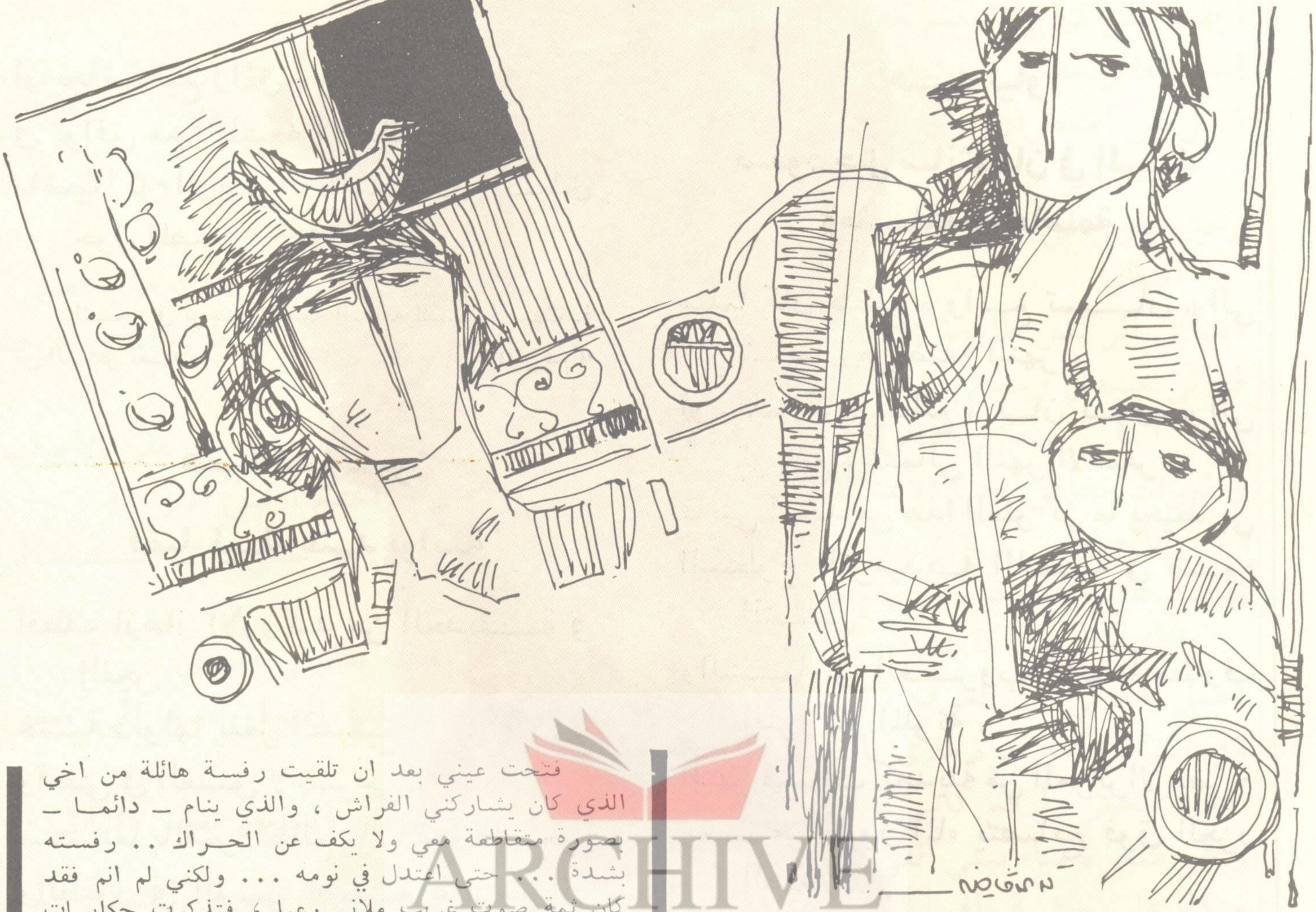
قضاء ليلة عند بوابة

أقطف أزهار الأوركيد من الحديقة في
الفجر
خشية ذبولها بفعل الصقيع
وأمضي في الغسق لأسترخي ،
مستمتعا بالقمر الطالع عاليا فوق الصخور
والطيور في الليل تصيح عائدة الى
أعشاشها ،
وأوراق الشجر تتساقط أمام كل هبة ريح
أصوات غريبة كثيرة تقرع أذني
وأصداؤها تترجع هادئة وصاخبة
فمن يستطيع مقاسمتي هذه المسرات ؟
ومن يتذوق خمري الرائعة ؟
مادامت الجميلة الفاتنة لن تأتي أبدا ،
فانني سأعتزل صابرا في التل الجنوبي .

هسيه تياو

صعود جبل سانشان في المساء ومشاهدة العاصمة

مثلما كان يتطلع « وانغ تسان » الى
شانغان من ضفة النهر ،
أو مثلما كان يتطلع « بان يووه » الى
لويانغ ، شمالي النهر الاصفر
فانني أشهد من هذا العلو كل ما يحيط بي
السطوح القرميدية اللامعة في ضوء
الشمس
والسماء في الغروب كأنها مطارف
البروكار الملونة ،
النهر منساب كجديلة من الحرير الأبيض .
سرب من طيور الماء يتصايح فوق الجزر
الصغيرة
والأزهار من كل لون تملأ المروج العبقة .
أود الرجوع الى بيتي .. لماذا أتلبث هنا ؟
أريد أن أضع حدا لهذا المرح المفتعل
فمتى يأتي زمان الرجوع ؟
حتى ذلك الحين ، فان دموعي تنهمر كالمطر
هكذا أشتاق عميق الشوق للعودة الى
بيتي
فهل أستطيع احتمال لهفتي الى زمن
المشيب ؟



ذاكرة بحجم الطفولة

□ د. طالب حميد عباس

فتحت عيني بعد ان تلقيت رفسة هائلة من اخي الذي كان يشاركني الفراش ، والذي ينام ـ دائما ـ بصورة متقاطعة معي ولا يكف عن الحراك .. رفسته بشدة ... حتى اعتدل في نومه ... ولكني لم انم فقد كان ثمة صوت غريب ملاني رعبا ، فتذكرت حكايات جدتي عن الطنطل الذي يجوب الاماكن المظلمة ويضحك على الناس ، خرج مرة لحميده بائعة اللبن ، واخذ يرقص حولها ومازحها ، ثم سكب اللبن فوق راسها ، رأيت خيالا يتحرك فحرك خيالي المضطرب فارتعشت عظامي ، فاخذت ارفس اخي بساق شنجها الخوف حتى استفاق كلمته ، فسكت عني الخوف قمت واقتربت من امي ـ فقد تجرات على الحركة بعد ان استيقظ اخي ـ فالتصقت بها ودفنت راسي في ثيابها فتسللت الى انفي رائحة اليفة وبقيت هكذا لا اتحرك حتى تنفس الصباح ، فزايلني الخوف تماما ، كنت اهم بالخروج ـ حينما تدخل أم حميد لتطلب علبة كبريت ، تتجهم أمي يغدو وجهها كتمثال لا تتحرك منه الا شفتاه ، وبعد ان تذهب ام حميد تتمتم امي مع نفسها ـ هذه العاهرة ؟

ـ ما معنى عاهرة يا امي ؟ تلتفت الي بحده

ـ اسكت لعنة الله عليك ـ من قال هذه الكلمة ثم تخفت حدة غضبها .

ـ اسمع لا تدخل دارهم ، واياك ان تلعب مع ابنها حميد . اوافقها بحركة من رأسي ولكني ـ مع ذلك ـ ادخل دارهم والعب كثيرا مع حميد ، أذكر ان الحر كان لا يطاق . كنت العب الدعبل مع حميد فوق سطح دارهم

في الجانب الظليل منه ، فتح دارهم بهدوء ودخل محسن دخل بطريقة اثارت لدي حاسة زرعتها امي تجاه اللصوص فقد كان دخوله يوحي بانه سيسرق شيئا ما .. ولكن ام حميد رحبت به ... ودخل معها الغرفة جلس قليلا الى جانبها – كنت اراهم من خلال النافذة – كان يبدو كما لو كان مريضا . فقد كان متشنجا وامتدت يده تتحسس جسد ام حميد الممتلىء .. لم تعجبني طريقة جلوسها ، فقد كان ثوبها ينحسر عن ساقين مكتنزتين . كانت تضحك وتلقي راسها الى الخلف . حتى تبين اسنانها الذهبية ، فأصيح بحميد انظر انه يدغدغ امك ؟!

– ما معنى عاهرة يا امي ؟

– من اين لك هذا الكلام يا مكسور الرقبة ... اسكت ؟

– هل هي من تجلس مع الغرباء ، ويدغدغ الرجال جسمها ، فقد رأيت محسن في بيت ام حميد ... وحينها تسكتني صفعة مؤلمة على خدي الايمن – دون ان افهم لماذا – ولكني عرفت ان ما رأيته في بيت ام حميد – هو شيء لا يقال – فاندفع – برغبات غامضة كي اتلصلص على ام حميد .

افلت من الدار باقدامي العارية ، وثيابي الممزقة ... بعد ان اخذ رغيف خبز .. ادهنه بالسمن وارش عليه السكر ... نلعب داخل الازقة الموحلة .. نفترش الارض الرطبة – او المتعفنة – كما يقول اخي الكبير – تحت ظلال المباني الطينية .. نستشعر رطوبة الارض تسري في اجسادنا النحيلة الجافة ونلعب حتى يحين وقت الغذاء – لنرجع الى البيوت .

دخلت الدار فوجدت الجميع واجمين ، كان قدر الاكل الذي اسودت جوانبه يقبع بهدوء – خلافا لعادته – في احد زوايا الغرفة ، واعرف ان اخي الكبير قد طرد من العمل .. ولكن لم كل هذا الوجوم ، الأمر لا يعني لي سوى اني لن اغادر الدار على هواي ، فسوف يجد اخي بمنعي من الخروج .. هذا كل ما في الامر .. ولكني لا اظن بانهم يشعرون بالحزن لانه سيمنعهم – كذلك – من الخروج ، كما يفعل معي يوم الجمعة مثلا ...

كانت امي تبكي .. وتلقي باللوم على اخي وتعيب عليه طول لسانه ، فماذا يهمه بالناس ، ولماذا يحمل الدنيا على كتفيه ، فقد كان اخي يتأفف من هذه الازقة التي يصفها بالمتعفنة ، ويتكلم كلاما اخر لا افهمه ، ولكني كنت اراه مخطئا ، فالارض رطبة استطيع ان استشعر رطوبتها حتى في أيام الحر .. اما الاسفلت فلا استطيع المشي عليه حافيا دون ان اقفز كعصفور ، الارض هنا ترابية استطيع ان احفر فيها انهارا ثم اوصلها ببركة الماء ذات اللون الاخضر .. فيسري فيها الماء كأنه نهر .. لاشك ان اخي لا يفهم كثيرا ربما لانه لا يلعب معنا ، او ربما لانه يلبس حذاء جلديا – كنت اعجب كثيرا كيف يستطيع السير فيه دون ان يسقط .

مرت فترة من الزمن واشتغل اخي مرة اخرى وعاد الفرح الى جميع من في الدار .. وخصوصا انا .. اذ عدت الى اللعب في الازقة الموحلة طول النهار .

كنا – اثناء اللعب – لا نهدأ ابدا كنا نركض بجنون نتراشق باي شيء يقع تحت ايدينا ، كنا نخلط التراب بالمياه الخضراء نضع منها لعبا .. نصنع لها عجلات ثم نلعب لعبة الحرب .

كنت دائما اركض .. حتى اراها .. اتوقف والقي ما في يميني .. كانت فتاة سمراء ، لم تكن طويلة وهذا ما يريحني . فلا اضطر – حينما اكلمها – لرفع راسي الى الاعلى حتى احس برقبتي تؤلمني – كما يحدث حينما اكلم اخي .. او ام حميد . وزيادة على ذلك فلا ارى نفسي بجانبها صغيرا جدا ؟ كانت تكلمني وحدي دون الاخرين . وحينما تمر من امامي اظل امشي معها كظل صغير . تكلمني واكلمها ... تسألني عن اهلي وعن اخي الكبير الذي اتجنب – بخبث واضح – الحديث عنه ، فتسألني مرة اخرى عنه .

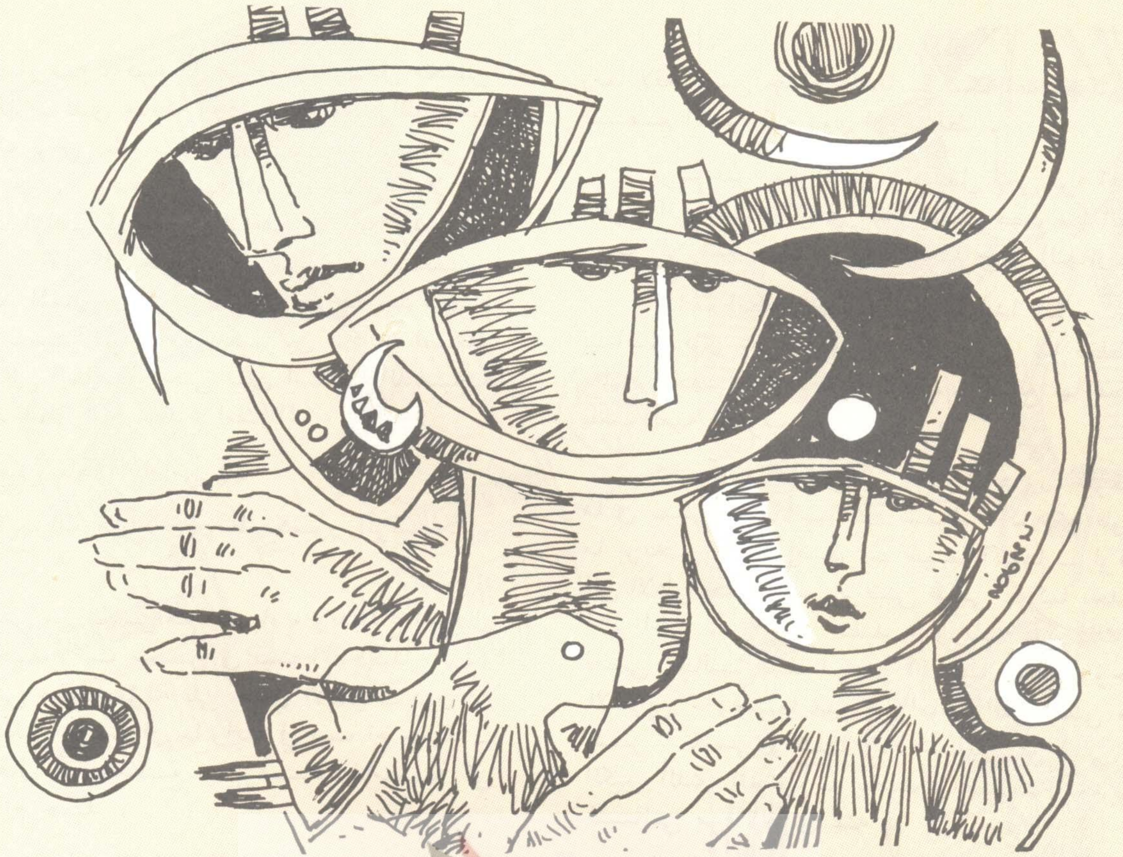
– لماذا تسأليني عنه دائما .. انا لا احبه كثيرا ..
تبتسم بهدوء وتقول

– ولماذا لا تحبه فهو اخوك الكبير .. وهو فتى طيب ويحبك ... فاتركها منتحلا اي عذر وانا اشعر بالحزن – دون ان ادري لماذا – فانا – قطعا – لا اكره اخي ولكني اكره – كثيرا – ان تسأل عنه بسمه اكثر مني، ولكن لماذا اغضب كثيرا حينما تتكلم عنه ، ولماذا اقول – بخبث – حينما تسألني عنه ، انه لا يحب أحدا ، انا اشعر باني لا اكرهه ، فانا لا اكره في هذه الدنيا الا ثلاثة اشياء الظلمة ، والشرطي – الذي اتوقف كمشلول حينما اراه وبيده عصا سوداء غليظة – ، وام فوزي بائعة الباقلاء ، فقد كنت كلما ذهبتُ اليها صباحا ، احمل الخبز كي تضع عليه ماء الباقلاء وحبات قليلة منها ، تنظر الي بغضب ، رغم اني لا اذكر اني اغضبتها يوما ، اللهم الا اني كنت دائما اطيل النظر في كرشها الكبير الذي يفترش الارض امامها ويتحرك يسارا اذا تحركت يمينا ويمينا اذا تحركت يسارا ، ويتخلف عنها – بمقدار – اذا قامت ، اظل انظر اليه مأخوذا ، واظن ان النظر الطويل الى كرشها كان يغضبها فتصرخ بي :

– من اية مزبلة اتيت بهذا الخبز ؟ فاجيبها بعد ان انتبه خائفا

– من البيت :

– من مزبلتكم ، يضحك رجل كان يقف غير بعيد عني – رغم اني لا افهم – الا اني شعرت بأنها كانت



تشتمني فاتراجع بخوف عنها ويرجع بصري معلقا بكرشها ، واتصور لو اني تملكت الشجاعة ـ التي لا املكها ـ فأثقب كرشها بوخزة أبره ـ كما أفعل دائما مع ابنها فوزي ـ اذ كنت اثقب بالونه بوخزة ابرة ـ بعد ان ينبح صوتي من الصراخ (سم الحية تطك تطك) ولكنها (لا تطك) ـ

فهل ينكمش كرشها كبالونة ، وتصبح كخرقة بالية يحانب قدر الباقلاء الكبير ـ الذي سأستولي عليه فابدأ بالضحك ـ ونظري لا يزال معلقا بكرشها ، فتصرخ بي

ـ لماذا تضحك يابن الكلبة ، فانتبه مذعورا ، وابتعد أكثر .. ولا أجرؤ على أخذ الصحن من يدها حتى تضعه على الارض ، فالقي لها بالنقود واركض تجاه المنزل بعد ان انظر الى كرشها وانا اصيح (سم الحية تطك تطك) ...

هذه الايام ـ انتشرت في الدار ـ رائحة غريبة ـ شممتها كطفل ـ لكني لم أفهمها وعرفت بعد فترة بأن أهلي سيخطبون بسمه لاخي الكبير ، وسيتزوجها ـ لم أفهم اول الامر الامر ، ولكني احسست بحاسة غريبه ان الامور سوف لن تكون صالحي (فقد تذكرت زواج اختي التي كانت تحبني ـ وكيف بكى اهلي يوم زواجها والتي لم اعد اراها الا قليلا ، فهل يعني هذا بانه سياخذ «بسمة» ايضا ؟

ـ مامعنى ان يتزوج اخي ياامي

ـ معنى ذلك انه يعيش بدار مع زوجته !

ـ ولكن الا يعيش معك في نفس الدار .. فلماذا يتزوج

ـ انا امه امرأة كبيرة السن ـ ساغادركم قريبا ـ وسيبقى هو مع زوجته الجديدة .

ـ ولماذا لا اتزوج انا يا امي ، فتقول وهي تبتسم

ـ تتزوج من يا رجل ؟

ـ اتزوج « بسمة » قلتها بفخر وتصميم ـ يبدو انه كان مضحكا فقد غالبت امي ضحكة افلتت منها

ـ ومن تبقى مع اخيك .

ـ تبقين انت معه قلتها بعفوية ، ضحكت على الرغم من انها كانت تحاول ان تبدو غاضبة .

ـ اسمع .. انا امكم .. وستتزوج انت حينما تكبر ، حينما اكبر ؟ .. منذ وقت طويل .. وكلما أسأل عن شيء .. يضحكون .. ويقولون حينما تكبر .. الم اكبر كل هذه المدة .. ذهبت الى المرآة ، تناولت ملابس اخي الكبير حاولت ارتداءها ولكنها كانت كبطانية الف بها جسدي الصغير فبكيت .. انني كبير ـ لاشك في ذلك ـ ولكن ماذا افعل اذا كان الله قد وضع هذا الاخ

الكبير جدا ــ بجانبي . شعرت بأني أكرهه امسكت ملابسه، مسحتها بقدر الطعام الاسود . فظهرت عليها لطخة سوداء. سوف لن يلبس هذه البدلة وهي الوحيدة عنده. احسست بالارتياح على الرغم من شعور ضعيف بالذنب .

وتمت الخطبة ، وانا حزين . وعقد قرانهما ، وبدات اكره اخي . فلماذا يريد اخذ « بسمة » مني . وهي الوحيدة التي احبها والكمها .. وتكلمني كلاما جميلا .. ثم الا توجد نساء كثيرات . فلماذا هي بالذات ؟ ولماذا يريد ترك امي التي تحبه ــ اكثر مني ؟ ولا تضربه كما تضربني ، ولا تمنعه من الخروج كما تفعل معي . لاشك بانه يفعل ذلك ضدي ولكن لماذا .. فلا يبدو عليه انه يكرهني ، ومع ذلك بدات اعامل اخي بكراهية فكلما حاول القراءة ابدأ بالصراخ .. حتى يضربوني ــ ضربا مبرحا ــ فيزداد صراخي .. حتى اضطره الى مغادرة المنزل ، كنت اخبيء الكتب التي يقراها ، اعمل اي شيء يغيضه ، ومرة حلمت بانه ميت وسوف لن يعود ــ مثل ابي ــ واني ارقص لذلك طربا ، ولكني ــ مع ذلك ــ استيقظت حزينا . اصبحت في هذه الفترة مصدر ازعاج ــ لا يمكن احتماله ــ لاهلي ، فارسلوني الى بيت عمي فترة من الزمن ولكن ذلك لم يبدل شعوري نحو اهلي ــ فالجميع يتامرون ضدي ــ وانا لا املك الجراة الكافية لاخبر « بسمه » بانها يجب ان لا تتزوج هذا العابس ــ اخي ــ وان العشرات غيره يتمنون ــ وانا واحد منهم ــ الزواج بها .. !

رجعت بعد اسبوعين . وكانت ثمة اشياء قد تغيرت، وغيرت شعوري ــ الى حد ما فقد كان والد بسمه وهو كما تقول امي من رجال الله الصالحين . فلا يترك يوما صلاة المسجد ولا يذكر احدا بسوء « مريضا » وتوفي في فترة غيابي ، رأيت « بسمه » حزينة حزنا لا يوصف فلم أستطيع أن أتمالك نفسي ــ كانت تلبس الاسود من اعلى الراس حتى القدم ــ فبكيت ، الا اني مع ذلك شعرت ان شيئا ما ــ لابد ان يكون في صالحي ــ قد حصل ، وعلمت ــ والحقيقة اني شعرت بالفرح ــ ان « بسمه » قد اجلت موعد زواجها ، حينها فقط استعدت مرحي الذي غادرني طول تلك الفترة وبدأت اشفق على اخي ــ المسكين ــ اشفاقا فيه نوع من الشماته والخبث ، وبدات اكلمه ولكنه بدا مهموما باشياء لم افهمها ، فقد كان يغادر الدار مساءا ولا اراه الا في اليوم التالي ، اذا استيقظت مبكرا .

وجدته مرة يجمع اوراقا ليخرج وقد انتصف الليل . ولكنه حينما راني عدل عن خروجه ورجع الى الغرفة وحينما خرج في اليوم التالي دخلت الى الغرفة لابحث عن الاوراق ولكني لم اجدها يبدو ان الخبيث كان قد خبأها ــ ولاشك بانها كانت صورا جميلة ــ في مكان لا تعرفه شياطين الارض .

كنت سعيدا لان اخي كان حزينا مهموما ... اما امي فقد كانت قلقة جدا ... وخائفة جدا لذلك كان اخي متحفظ جدا معنا .. اذ لاشك بانه يفعل اعمالا ــ لا ترضي أمي ــ ولكنه كان ينجح في اخفاء كل شيء حتى عني انا الذي يعتبرني صغيرا . كانت امي تضايقه جدا بتحذيراتها ــ وخوفها . غير الطبيعي على حد قوله . والذي كان يثيره جدا . فيصرخ بلا كلام ، ويغادر الدار .

مرة واحدة ــ على ما اذكر ــ تجرأ امام امي ــ بعد ان ضايقته بتحذيراتها ــ وشتم الملك ، والوصي ، واخرين لا اعرفهم شهقت امي بصوت مرتفع ولطمت صدرها وبدات بالبكاء . لم اهتم كثيرا لبكائها فقد كانت تبكي بسهولة ــ الا تخاف الشرطة يا ابني ، فشتم الشرطة بكلمات لا اعرف كيف تجرأ على وصف الشرطة بها ولكني فكرت في انه لم يشاهد عصيهم السوداء الغلظة ، فتذكرت عصيهم فاصبت بالشلل وفقدت القابلية ــ تماما ــ على النطق ــ . تصورت ان الشرطة سيأتون الينا ، وسيأتي الشرطي الضخم ذو الشارب الطويل والعصا الغليظة السوداء . أما أخي فلم يظهر عليه الخوف ــ فأدركت تماما بانه لم يشاهد عصيهم أبدا ــ مرت أيام وأنا أرتعش من كل طرقة باب متخيلا الشرطي الغليظ واقفا عند الباب . ولم اغادر الدار كثيرا هذه الايام بسبب الخوف الذي لا يفارقني الا عندما ارى بسمه بوجهها الاسمر الجميل . فاجلس امامها اسألها عن اي شي كي ادفعها للكلام ولا انتبه لما تقول قدر اهتمامي بالتطلع الى وجهها الهاديء الجميل . وحينما تسألني هل فهمت ؟ اقول لا واطلب اليها ــ بمكر طفولتي ساذج ــ ان تشرح لي ذلك مرة اخرى ولتعتبرني احد الطلاب الكسالى فتضحك هي واتطلع انا ــ بفرح ــ الى وجهها الاسمر .

مرت الشهور ونسيت خوفي وعدت الى اللعب خارج الدار . وعاد اخي ايضا الى التغيب خارج الدار لفترة طويلة .. وفي يوم كنت العب كعادتي في نهاية الزقاق اذ اتى حميد راكضا ــ اسرع (اخوك في الحبس) اندفعت بسرعة نحو المنزل ورأسي فارغة تماما كان حميد يركض بجانبي ــ لقد امسكوهم من الشارع وهم يصيحون ضد الحكومة والاستعمار .

دخلت الدار كانت امي تبكي بصوت خفيض . بسمه بوجهها الجميل وقد كساه حزن هائل . كتب اخي مبعثرة . وكذلك ملابسه . الدار كانها تعرضت لغزو . كل شيء فيها مبعثر بطريقة غريبة . احسست بالخوف فاقتربت من بسمه .

فكرت في ان ذهاب اخي قد يعني ــ بالنسبة لي ــ بقاء بسمه معي لحين من الدهر كما واني سالعب في ازقتنا ليل نهار . الا اني مع ذلك بكيت بحرقة . حينما تذكرت الشرطي البغيض وعصاه السوداء الغليظة امام اخي .

مسرحية

رجل جديد يدخل القرية القديمة

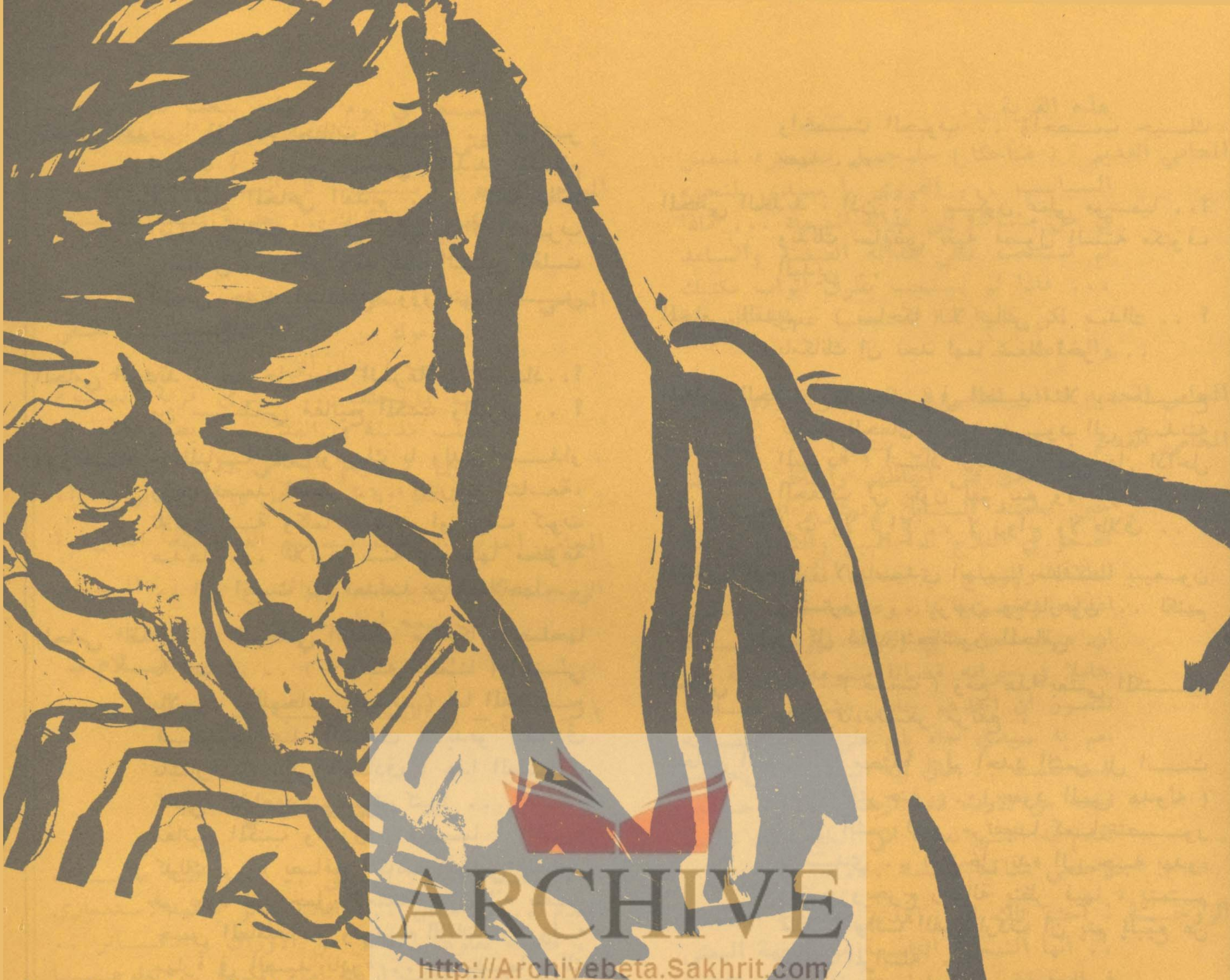
كتابة جديدة لمسرحية «الدكتور كنوك» لجول رومان

المؤلفان : محمد الغزي وحمادي السكيك

شخصيات المسرحية :

المحامي القديم
الزوجة
الكاتب
المحامي الجديد
البراح
المعلم
فضولي ١
فضولية ٢
المجنون
سكير ١
سكير ٢
شخص ١
شخص ٢





الجزء الاول

الفصل الاول

محطة قطار صغيرة .. قديمة .. مهملة .. شباك التذاكر تعلوه ساعة معطلة .. قضيبان من الحديد لتنظيم حركة مقتطعي التذاكر ... صفير قطار يقترب ثم يتوقف ضجيج بعض المسافرين ... رجل يغيب لحظة عن الركح .. ثم يعود حاملا امتعة المحامي القديم .. تتكرر هذه العملية حتى انتهاء الفصل .

ذهاب وإياب لبعض المسافرين ...

يدخل المحامي القديم وزوجته يجلسان على الامتعة في انتظار القطار ...

يدخل المحامي الجديد مع بعض النازلين من القطار ...

المحامي القديم : سيدي مصطفى ؟ .. المحامي الجديد؟

المحامي الجديد : الاستاذ الطاهر .

المحامي القديم : (مبتسما) نعم ... المحامي القديم..

المحامي الجديد : معذرة ... لقد تأخر القطار وقد يكون طال انتظارك ...

المحامي القديم : (يأخذ المحامي الجديد من ذراعه ويتجهان الى الزوجة) زوجتي (يتجه الى الزوجة) الشاب مصطفى المحامي الجديد .

الزوجة : (تحمل حفنات من التراب تضعها في علبة .. تقف .. تنظر اليه) انتظر يا ولدي ... انظر في عيني مليا ...

(تبقى محدقةفيه داعية زوجها) الم اقل لك ان كل الذين يسكنون العاصمة صفر الوجوه عجاف الاجسام ...

المحامي القديم : (ضاحكا) النساء هن السبب .. !

المحامي الجديد : اهكذا تتصوران العاصمة .. ؟ كيف اذن ستحتملان العيش فيها بعد ايام قليلة

المحامي القديم : قل بعد لحظات قليلة .. الم تر امتعتنا ؟ . (يهم المحامي الجديد بالكلام فيواصل المحامي القديم ..) كنت دائما اقول ان العاصمة لن يحتملها الا الاعزب والعانس .. والان وقد بلغنا الستين انقلبت انا من جديد اعزب وزوجتي عانس (يضحكان) .

المحامي الجديد : سترحل بهذه السرعة يا استاذ..؟ من سيسلمني مفاتيح المكتب والمنزل .. ؟

الزوجـة : بالمناسبة .. أوصيك يا ولدي حذار وانت تصعد السلم ... الدرجة التاسعة، ثلاثون سنة وكلما صعدت او نزلت كبوت عندها ... ثلاثون سنة ولوحتها مخلوعة .. اني انست بها فعدلت عن اصلاحها...

المحامي القديم : (للمحامي الجديد ضاحكا)لاتصلحها يا سيدي .. (لزوجته مطمئنا) اهنئي بالا .. (للمحامي الجديد) اما المفاتيح فستجدها عند الصادق (يدعو الصادق باشارة .. يأتي الصادق) هذا الصادق كاتبي الخاص سيعينك كثيرا ... عنده مفاتيح المكتب والمنزل (مبتسما) والقرية كذلك .. (يصافح الكاتب المحامي الجديد ثم يعود الى حمل الامتعة ..) انه يتقن حسن المعاملة .. وترتيب الاثاث .. وله مهارة في الصيد نادرة .. (مبتسما)ولك فيه مآرب اخرى ..

المحامي الجديد : عفوا يا استاذ اهذا الذي تعتمد عليه في معاملتك مع الحرفاء .. ؟

المحامي القديم : (ماسكا بذراعه) انت شاب ياسيدي نصيحتي اليك الا تقبل وسيطا بينك وبين الحرفاء ..

المحامي الجديد : وهل كان لك الكثير من الوقت تقضيه مع الحرفاء ..

المحامي القديم : (مبتسما) وهل سيكون لك الكثير من الحرفاء تقضي معهم الوقت .. ؟

المحامي الجديد : عفوا يا استاذ هل معنى هذا ان الحرفاء قلة .. ؟

المحامي القديم : لا .. ليسوا قلة يا سيدي ... لكن لا تتصور انهم كثرة ... الناس هنا يا سيدي يخافون الله والجفاف والمحامي... حرفاؤك ينزلون من السماء مع المطر .. اذا هطل الغيث .. اخصبت الارض واخصبت الجيوب .. واخصب جيبك معها ...

المحامي الجديد : اذن ... سيكون عملي موسميا ..؟ وبذلك ساقضي بقية فصول السنة مكتوف اليدين ..

المحامي القديم : (ضاحكا) لا تيأس .. يداك .. ؟ بامكانك ان تجد لهما شغلا اخر ...

المحامي الجديد : (بتهكم) في الصيد مثلا .. مع كاتبك الحمال .. (يعود الى جديته المعهودة) استاذ اريد ان افهم هل اذاحل الجفاف لن يكون لهم بيع ولا شراء .. لا ارث ولا نزاع .. لا زواج ولا طلاق .. ؟

المحامي القديم : لا ياسيدي انهم مثلنا يبيعون ويشترون .. يرثون ويتنازعون .. لكنهم في كل ذلك يتحاشون المحامي ..

المحامي الجديد : (صمت) ومع هذا بعتني المكتب والحرفاء بسعر مرتفع .

المحامي القديم : (محتدا) لم احدد الثمن بل انت الذي اقترحته .. (يعود الى هدوئه) ثم ان الثمن ليس مرتفعا كما تتصور يا سيدي .. (يدخل يده الى جيبه بهدوء واضح ويخرج رسالة ينظر فيها ، يتمتم قليلا) وانت الذي اردت ان يتم البيع عن طريق المراسلة ..

المحامي الجديد : (كأنه يخاطب نفسه) قرية منعزلة .. عمل موسمي ... حرفاء قليلون ... (متجها الى المحامي القديم) هل تصدق ان هذه العوامل التي جعلتك تفر من القرية هي نفسها التي دعتني الى اللجوء اليها !

المحامي القديم : (بتهكم خفي) اذا كنت ممن يبحث عن الراحة فهذا خير مكان لذلك ..

الزوجـة : اذا اردت النزهة يا ولدي فعليك بمغارة الجبل .. منذ ثلاثين سنة وانا احاول الدخول اليها غير اني ارتبك في الخطوة التاسعة .. فأكبو ... فأعود الى الوراء خائفة من العتمة .. ثلاثون سنة وانااتمنى ان اخضب قاعها بالحناء كما تفعل نساء القرية فلم استطع ...

المحامي الجديد : لن اجد متسعا من الوقت للنزهة .. عزلة القرية ... قلة الحرفاء ... والعمل الموسمي ستدفعني الى العمل ليل نهار ... انني احلم بزرع مدينة في

هذه القرية ..

المحامي القديم : (ضاحكا) حلم جميل ستبخره شمس السباسب ... القروي يا سيدي يلتجىء في حل مشاكله الى عدالة السماء ... فاذا لم تستجب فالى عدالة القبضة والساعد ... فاذا لم تستجب يطرق ابواب مكتبك .. لكن كثيرا ما تستجيب عدالة القبضة والساعد ...

المحامي الجديد : اذن الناس في هذه القرية نيام ...

المحامي القديم : واذا اتيت فلن ينتبهوا ... المطر وحده قادر على ايقاظهم وايقاظ مشاكلهم حين تحصد السنابل وتمتلىء الجيوب تصحو في الفلاح لذة البيع والشراء ..لذة الطلاق والزواج .. عندها فقط يتذكر اعداءه وخصومه .. وعندها فقط يتذكر ان هناك محاميا في القرية فيؤم مكتبك حاملا في جرابه قضايا متنوعة وغريبة هل تتصور ان احدهم جاءني يشكوني نفسه.. نعم يا سيدي جاء يلح على تقديم قضية ضد نفسه .. قال انه استحوذ على نصيب اخته من الارث مدة اربعين سنة وحين تقدم به السن ذهب الى الحج وعاد تائبا وجاءني شاكيا بنفسه ...

الزوجة : اخته تلك التي اهدتني شجرة المشمش .. انها الشجرة التاسعة من الجهة اليمنى في الحديقة .. انها لم تثمر البتة – لكني انست بها فلا تقطعها ..

المحامي الجديد : ولماذا لم تتقدم اخته بشكوى الى العدالة ...

المحامي القديم : اخته امراة عجوز ... قالت مهما يفعل اخي الاكبر فلن اتجاسر على رفع أمره للعدالة ..

المحامي الجديد : تأكد يا استاذ لن انتظر هكذاالقضايا حتى تأتيني .. اني سأسعى لها .

المحامي القديم : (مبتسما) صدقني يا سيدي .... الغرور عيب احببته عند الشباب .. نصيحتي اليك ان تزداد غرورا ..

المحامي الجديد : يا استاذ اني جاد في ما اقول ... اعرف انها مغامرة .. ولكن سأجعل من كل قروي حرفيا واجعل من هذه القرية مدينة .. الا تعتقد مثلي ان كل انسان معتدى عليه .. لكنه يجهل ذلك .. الا تعتقد ان كل انسان على وجه هذه الارض كان محل تعسف في يوم ما وانه يبحث دون وعي عني وعنك .. اي عمن يعيد له حقه ...

المحامي القديم : (مبتسما) كل انسان معتدى عليه .. لكنه يجهل ذلك .. نظرية شيقة نظرية شيقة ...

المحامي الجديد : (بحزم) وسترى نتائجها بعد سنة .. ادعوك من الان ان تحل ضيفا علي بعد سنة (ينظر الى الزوجة) من غير شك انت وزوجتك .. سترى قرية اليوم تنقلب مدينة في الغد .. (يصفر القطار مرتين .. يهم المحامي وزوجته بالالتحاق به) عفوا يا استاذ هل في القرية براح(1)؟.

المحامي القديم : كاتبك يستطيع القيام بهذا العمل..؟

الزوجة : دعه يذهب الى الشيخ علي .. المسكين له تسعة ابناء .

– ظلام –

1 – براح – في اللهجة التونسية يعني المنادي .

الفصل الثاني

مكتب المحامي السابق .. تبدو عليه علامات القدم .. والاهمال ... اثاث يذكر بالعهدالاستعماري .. طاولة تعلوها أكداس من الاوراق والدفاتر .. كرسيان وراء المكتب اريكة امام المكتب .. تعلوها صورة المنصف باي .. ادراج على اليمين واليسار .. وضعت فيها دفاتر واوراق بفوضى واضحة ..المحامي الجديد والكاتب يجردان المكتب من اثاثه طوال الفصل ليبقى في النهاية خاليا ..

المشهد الاول

الكاتب فوق كرسي ينزل بعض الدفاتر مبعثرا أوراقها يدخل المحامي الجديد يجمع بعض الاوراق .

المحامي : ما الذي تفعل .. ؟

الكاتب : اوصاني سيدي .. ان احرق هذه الملفات يا سيدي ....

المحامي : يا استاذ ..

الكاتب : لقد اوصاني سيدي ان احرق هذه الملفات يا استاذ ....

المحامي : هل تتصور انها لم تعد صالحة .. ؟

الكاتب : انها تحمل قضايا قديمة انتهى البت فيها

منذ زمن بعيد ..

المحامي : لا تكن ابله الى هذا الحد ... كل ورقة في هذا المكتب ما زالت تحمل جدوى .. ابحث لي عن اول قضية تعهد بها الاخر ..
(يذهب الكاتب ويأتي بالملف دون بحث طويل ..)

الكاتب : هذه قضيته الاولى .. كان سيدي السابق دائم النظر في هذا الملف .. كان يفتحه كل يوم احد .. ويدخن عند قراءته سيجارته الاسبوعية .. (المحامي الجديد يطالع أوراق الملف) هل تتصور يا استاذ ان في ليلة من الليالي ارسلني الثانية صباحا الى هنا حتى اتيه به ..

المحامي : (يقرأ الملف) ... ولعدم ثبوت الادلة وقلة المستندات حكمت المحكمة بسجن المدعي والمدعى عليه مدة ستة اشهر .. قضية خاسرة .. لماذا كان اذا مولعا بها (يشير الى الكاتب) رتب لي القضايا الناجحة على حدة والقضايا الخاسرة على حدة .

الكاتب : اذا اردت سيدي (متداركا) اذا اردت يا استاذ سأحمل كل هذه الملفات الى الدهليز (يهم الكاتب بحمل الملفات يحدق المحامي في رقبته) .

المحامي : مهلا اترك الان الملفات .. (يشير الى رقبته) كنت دائما اقول اذا اردت ان تعرف حقيقة شخص فانظر الى ياقة قميصه ... وبالنظر الى ياقة قميصك .. (مستدركا) لاتتركني استنتج .

الكاتب : انا قروي يا استاذ .. اننا هنا نختلف عنكم هناك ..

المحامي : لن تختلف عنا بعد اليوم .. لا تنس ان هذه القرية سنحولها معا الى مدينة ...
(يعود الكاتب الى ترتيب الدفاتر .. يبقى المحامي يتصفح بعض الملفات) ..
هل كانت اجرتك كافية .. ؟

الكاتب : نعم .. كنت اعمل عنده واقيم واتحصل على بعض المال من كتابة بعض الرسائل للمهاجرين كان يسمح لي ايام السوق ببعض الاعمال الاخرى في القرية ...

المحامي : ستغدو من الان كاتبي ... اي ساجعل لك مرتبا يغنيك عن بعض الاعمال الاخرى في القرية .. ايام السوق (يغلق المحامي الملف الذي كان يتصفحه ويحدق في الصورة المعلقة وقد تراكم عليها الغبار ..)

الكاتب : اوصاني سيدي القديم الا انفض عنها الغبار. كثيرا ما كان يبقى امامها صامتا كنت ارى يديه تتشنجان وهو يحدق فيها .. ثم فجأة ينتصب واقفا ـ يأخذ بندقيته فاتبعه الى الصيد .

المحامي : ضع مكانها ساعة حائطية .. (يدخل البراح)

المشهد الثاني

الكاتب : براح القرية يا استاذ !

البراح : قلت لكم مرات اني لست براحا .. تعرفون جميعا اني فلاح . لست مثلك يا صادق افشي اسرار الناس في المقاهي سرا .. اني اعلنها على الملأ واتحصل على اجرة (للمحامي) يرددون اني براح رغم اني اصبحت ارفض عروضهم . تأكد اني لم أعد اقبل الا نعي الموتى .. لو بقيت القرية دون ناع لدفن الناس كالكلاب .. (يشير الى الكاتب) كلهم يعرفون ذلك غير انهم ما زالوا يأكلون لحمي سرا .. يتطيرون مني كلما مررت في السوق ... هل تعلم اني كلما مات احدهم رسمت خطا على حائط حجرتي .. سيأتي يوم وارسمهم جميعا (يهدأ) عفوا يا سيدي ..

المحامي : ارجوك ان تدعوني يا استاذ ..

البراح : لم طلبت مني القدوم يا استاذ ..

المحامي : اريد ان تقوم بجولة في القرية وتعلن للناس بفتح مكتب جديد وتبشرهم بتخصيص يوم لاستشارات قانونية مجانية .

البراح : حسنا ..

المحامي : كم سيكون معلوم اجرتك .. ؟

البراح : هناك معاليم عديدة .. اقصد ان هناك معلوما ليوم السوق ومعلوما للايام الاخرى

المحامي : كم هو معلوم اجرتك يوم السوق ؟

البراح : هناك معاليم عديدة .. هناك معلوم للصباح .. ومعلوم للمساء ..

المحامي : كم هو معلوم اجرتك يوم السوق صباحا ..

البراح : هناك معاليم عديدة .. اعني ان هناك معلوما في اول الصباح عندما يزدحم السوق بالناس ومعلوما اخر في اخر الصباح حين يتفرقون ..

المحامي : وكم هو معلوم اجرتك : يوم السوق في اول الصباح .. ؟

البراج : هناك معاليم عديدة .. هناك الجولةالكبرى والجولة الوسطى .. والجولة الصغرى ، الجولة الكبرى اقطع فيها كل القرية ذهابا وايابا مرتين .. واصعد الى الهضاب القريبة وانزل الى بطن الوادي واتوقف كثيرا في السوق ..

الجولة الوسطى اقطع فيها القرية ذهابا وايابا مرة واحدة ..

الجولة الصغرى اقطع فيها السوق ..

المحامي : (مقاطعا) كم هو معلوم اجرتك يوم السوق في أول الصباح عندما تقوم بالجولة الكبرى.

البراح : (بعد تفكير) خمسة دنانير .

المحامي : هل تتذكر النص الذي سوف تعلنه على الناس .. ؟ مكتب محامي جديد فتح بالقرية (البراح : يقاطعه) .

البراح : واستشارات قانونية مجانا كل يوم سوق..

المحامي : تعلن ذلك كل يوم سوق .. مدة ثلاثة اسابيع ..

البراح : شكرا يا سيدي ... شكرا يا استاذ .. (يخرج البراح) .

المشهد الثالث

لم يبق على الركح من اثاث المكتب الاكرسيان .. وبعض الدفاتر المتناثرة .

المحامي : (مخاطبا الكاتب) أرني القضية الاخيرةالتي تعهد بها الاخر .. (يخرج الكاتب ويعود مع المعلم) .

الكاتب : هذا معلم القرية السيد محسن ..

المحامي : اهلا وسهلا .. (يصافحه ويقدم له كرسيا) شبه كبير .

المعلم : عفوا يا استاذ .. ؟

المحامي : قلت شبه كبير .. يجمع بين كل المعلمين .. هل تتصور اني كنت ارتبك عندما اخاطب معلمي الاول .. لم اتجاسر على رفعصوتي امامه .. الا مرة واحدة حين دعاني يا سيدي .. صرخت غاضبا لا تدعني هكذا تمنيت لو لم يقل ذلك لاني من يومها لم اعد ارتبك امامه (مستدركا) ارجو اني لم اشغلك عن عملك .

المعلم : الا تدري انك بعثت الفرحة في قلوب ثلاثة وخمسين تلميذا ... ان يغيب المعلم مدة ثلاثين دقيقة عنهم فذلك عيد .. لو تنصت الان لسمعت غناءهم يملأ القرية .

المحامي : ولم لا يكتمل عيدهم فنرسل الكاتب يطلق سراحهم ..

المعلم : (ضاحكا) لا جدوى من ذلك . لاشك ان نصفهم قد نزل الى بطن الوادي وقد يكون النصف الاخر في الطريق اليه .

المحامي : اراك جد متسامح مع التلاميذ ..

المعلم : معاذ الله انهم فرضوا علي التسامح هل تتصور اني اخاف بعضهم ..

المحامي : واين النظام الداخلي للمدرسة .. ؟

المعلم : في البداية تصورت ان من صالح التلاميذ ان اطبقه لكن سرعان ما اكتشفت ان من صالحي الا افعل ذلك (يضحكان) اصبحت المهنة بين يدي ضرعا احلب منه بعض المال فحسب ..

المحامي : (مبتسما) وهل هذا الضرع حلوب .. ؟

المعلم : انت تعرف ان الله خلق في كل صدر ضرعين وكان لي في صدر القرية ثديان امتصهما : الاول بخيل ينقطع لبنه مع اليومالعشرين من كل شهر .. واما الثاني فقد جف منذ زمن طويل ..

المحامي : القيتني على ركام من النهود فلم اعد اميز بينها ..

المعلم : لا تفقد توازنك .. التعليم ضرعي الاول ما زال يجود علي كل شهر بقطرات معدودة ..اما ضرعي الثاني فقد كان جمع الحشرات والزواحف بقي مدرارا سنوات عديدة .. حتى اني ابتنيت منه منزلا .. كنت اخرج مع معمر نجمع زواحف الجهة وحشراتها .. فنرسلها الى فرنسا ونجمع من ذلك مالا كثيرا ..

المحامي : (مبتسما) وبعد ان اتيتما على كل اخضر ويابس جف الضرع ..

المعلم : القرية ما زالت مكتظة بالافاعي والحشرات السامة يا استاذ ... لكنها تنتظر من يستقطر سمها ليصبح دواءا .

المعلم : لا تنس ان الاقتراب منها خطر ... كثيرون هم الذين حاولوا ففشلوا ..

المحامي : نعم .. خطر ان يصطاد الانسان بمفرده .. ولكن حين يعتمد عليك فلا خوف عليــه.

المعلم : معذرة يا استاذ .. الصيد الان اصبح يحتــاج الى وسائل فنية جديدة ...

المحامي : لا تخشى شيئا اني تزودت بها .. قضيــت خمس سنوات في فرنسا اتدرب عليها .

المعلم : لعل ما عرفته غير كاف .. ان هذا الضرب مــن الصيد يتطلب منك معرفة جيدة باخــلاق الافاعي وسلوكها ولن يكون لك ذلــك الا اذا عشت في محيطها .

المحامي : اهنأ بالا .. اني مدرك لكل ذلك قبل قدومي الــى هــذه القــريــة .. ولــن اتخــلى مع ذلك عن تجربتك .. واول عمل سنقوم به يتمثل في ترويض هذه الافاعي .

المعلم : الترويض شاق .. لم اعهده من قبل ..

المحامي : الترويض ضرب من الصــيد .. انـت ادرى الناس بذلك .. ان تبحث عن مظلوم فــي القرية فهذا صيد ... وان تقنعه برفــع امره الى العدالة فذلك ترويض ...

المعلم : معذرة يا استاذ اظن اننا غير منسجمين ..

المحامي : معذرة يا سيدي اننا في غاية من الانسجــام انت مثقف ومهمتك في القرية ستتمثل في البحث عن المظلومين . في اقناعهم بضرورة المطالبة بحقوقهم نحن في عهــد يجب ان نروض فيه الافاعي وان تخضع الى النظام. انا اؤمن ان كل انسان معتدى عليه ، لكنه يجهل ذلك .. مهمتك تكمن فيرفع هــذا الجهل في ايقاظ حمية المظلوم وبث الحماس فيه .. واعدك بعودة الضرع الى ســالف عهده . وسيدر عليك لبنا شهيا .. نعـم لبنا شهيا .. تأكد من ذلك ولا تنس انك ستساهم معي في بناء المدينة الجديــدة . (المحامي يصافح المعلم .. فيقف هــذا الاخير ويتجهان نحو الباب) . لن املي عليك الطرق التي ستعتمدها .. لي ثقة فيك .. الى اللقاء ..

المعلم : (مندهشا) الى اللقاء ...

المشهد الرابع

الكاتب : (يمد ملفا الى المحامي) هذه اخر قضيــة تعهد بها سيدي القديم) .

المحامي : (يتصفح الملف) لكن مرت على هذه القضية سنة تقريبا ..

الكاتب : (يصعد على كرسي لخلع الصورة (ومع ذلك فهي قضيته الاخيرة ... كان يتفــرغ الى الصيد عندما ينتهي موسم الحصاد..

المحامي : تأكد يا صادق اننا لن نجد وقتا للصيد .. سنتمنى ان يكون النهار اطول ... عــلى يدينا ستقوم مدينة جديدة .. على انقاض هذه القرية الهرمة (ينزل الكاتب وبيــده الصورة) هل تعرف كل العشائر التــي تحيط بالقرية .

الكاتب : لي صلة قرابة بجلها .. هل تعلم يا اســتاذ ان جدي كان يحكم مع المعمر هذه القرية .. تزوج امراة من كل عشيرة ..

المحامي : سأطبع بطاقات زيارة تحمل اسمك وعليــك ان تجد لي بعض الحرفاء من كل العشائر واذا ما اتاني حريف يحمل بطاقتكسأكافئك وتأكد ان المكافأة ستكون مغرية .. (يخرج الكاتب مع المحامي ويبقى المكتب خاليا من كل اثاث ..)

ـ ظــلام ـ

الفصل الثالث

المشهد الاول

المكتب وقد أثث تأثيثا عصريا .. ارائك مريحة.. طاولة كبيرة فوق مصطبة تعلوها ساعة حائطــية .. مكتبة تحتوي على مجلدات ضخمة .. مدارج للملفات في ركن من المكتب بدلة المحاماة معلقة .. المحاميالجديد جالس على مكتبه يضغط على جرس امامه دقــات على الباب .. يدخل الكاتب وقد ارتدى بدلة انيقة بيــده ورقة .. يتجه نحو المكتب فيصطدم بالمصطبة ..

الكاتب : عفوا يا استاذ .. اني لم اتعود بعد علىوجود هذه المصطبة ..

المحامي : ومع ذلك فوجودها ضــروري .. اجــلس (يشير الى كرسي امامه اقل ارتفاعا مــن مستوى المكتب .. يجلس الكاتب ويبقــى عنقه مشرئبا الى المحامي) .. علي ان انظر الى الحريف من اعلى .. عليه ان يحس بوطأة نظراتي .. عندها سيجبر على رفــع عينيه الي وكأنه في حضرة اله صغير .(يقف المحامي) والان خذ مكاني (يتبادلانالمقاعد) والان .. ؟

الكاتب : (حالما) اني اراه ينظر الي من اسفل .. عيناه تتسلقان في جهد فلا تبلغان عيني.. اني ارى عنقه يرتفع ... يديه ترتفعان .. جسده يرتفع ... انه في لحظة عبادة معلق بشفتي ينتظر كلمة ..

المحامي : (يقف فجأة فيرتبك الكاتب ويترك في ذهول مقعد المحامي) لا تنس ان تصنع مصطبة لمكتبك .. (يأخذ الورقة بين يديه) قائمة طويلة .

الكاتب : (يستفيق من ذهوله) انه يوم سوق حجرة الانتظار مكتظة .

المحامي : اقام البراح بدوره .. ؟

الكاتب : على احسن قيام .. اني رايته يخرج الى القرية فجرا .. مع المؤذن .. لقد قام بجولات عديدة .. وكذلك المعلم .. رأيته في المقهى وقد التف الناس حوله كأني به يخطب فيهم ..

المحامي (يتصفح الورقة) اراك لم تسجل القضايا .

الكاتب : الفضول وحده دفعهم الينا ..

المحامي : (فضوليون .. ؟) لا بأس .. ادخلهم الواحد بعد الاخر .. (يخرج الكاتب) ..

المشهد الثاني

يفتح الباب .. يدخل الفضولي الاول .. يغلق الباب .. يقف المحامي وراء المكتب لمصافحته بابتسامة

المحامي : تفضل (يتردد الفضولي واحد) اجلس .

فضولي ١ : لا داعي للجلوس .. جئت لتحيتك ..

المحامي : لكني ادعوك الى الجلوس .. اظن ان عملك لا يتطلب منك هذه السرعة .. يمكن ان ينتظرك بعض دقائق ..

فضولي ١ : عملي .. ؟ يمكن ان ينتظرني طويلا .. وزبائني يستطيعون الاستغناء عني فلن يلحظوا غيابي .. اتمنى الا تتطير اني اعمل حارس مقبرة .. مقبرة النصارى المعلقة على الهضبة الشرقية ..

المحامي : (مبتسما) وهل لك زبائن عديدون .. ؟

فضولي ١ : لم اتجاسر على عدهم .. نصحني الحارس القديم الا افعل ذلك .. على كل لم يزد عددهم منذ زمن طويل ..

المحامي : وهل هناك من يزور هذه القبور .. ؟

فضولي ١ : واحدة فقط .. امراة في الاربعين تأتي الى قبر قاسم مرة كل سنة ...

المحامي : قاسم .. ؟ في مقبرة النصارى ..

فضولي ١ : (يجلس) قاسم (ابتسامة خفيفة) حتما ستستمع قصته .. رجل احب فرنسية اشترطت عليه التنصر حتى يفوز بها .. لم يفكر لحظة بل ذهب معها الى قس الثكنة فعمده .. وتم الزواج .. قالوا انه يطمح الى بعض الامتيازات قالوا انه يريد التقرب من النصارى .. صدقني انهم يكذبون كثيرا هنا وحين مات بعد اسبوع من زواجه دفن كالكلب بلا طقوس .. كنا ثلاثة في جنازته « انا وهي ودرويش القرية الذي كان يغنى ويضحك » .

المحامي : اراك تحبه كثيرا .. ؟

فضولي ١ : كنا نستفيق مساء ، تعرفنا صاحبة الحانة وتخشانا تحبنا عجوز المبغى وتخافنا يريدنا صبايا العين ولا يطلننا .. كان دائما يقول لي عندما ننزل الى القرية ارفع رأسك سيخفضون رؤوسهم ..

المحامي : اراك تحقد على اهل القرية ... !

فضولي ١ : ابدا لم احقد يوما .. هم الذين يحقدون علي .. كلهم يحقدون علي حتى عشيرتي .. ما زلت اتذكر وجه امي المحتقن وهي تقول لي سم تلك القطرات التي امتصصتها من صدري .. فغرب وجهك عني ..

المحامي : وماذا كان موقف ابيك ... ؟

فضولي ١ : ابي .. ؟ لا اعرفه .. اتصور لو كان حيا لما تركها تفعل ذلك .. كلهم يقولون انني اشبهه ... في سلوكه ودقة انفه ... هل تعرف ان كل ممتلكاته حصل عليها من القمار ..

المحامي : ترك ابوك ممتلكات وانت تعمل حارس مقبرة .. ؟

فضولي ١ : ممتلكات ابي تمتد حتى الهضبة الشمالية .. حين طالبتهم ببعض المال اسقطوا عني لقب العشيرة .. ومن يومها اصبحت ادعي في القرية بعلي الحارس ..

المحامي : لا حق لهم في اسقاط الالقاب اني على دراية بكل اصناف العقوبات ولا اعرف هذا الصنف .. فانت ابن العشيرة بالرغم منهم .. وما زلت تحمل لقب ابيك .. ولك الحق في الميراث ...

فضولي ١ : وهل تتصور ان ممتلكاتهم تهمني .. انت لا تعرفني كل ما اتمنى ان ابتني لنفسي قبرا وانا على قيد الحياة .. قبراكهاتيك القبور التي احرسها .. اريده من الرخام الابيض لايجد النجيل اليه سبيلا غيرانه باهض الثمن ...

المحامي : لا تكن عابثا كما كنت يا علي .. اصغ جيدا (يترك المحامي مكانه ويجلس على كرسي امام الفضولي الاول) .

حفنة من الاشرار تضمر لك الحقد .. طردتك من العشيرة ومنعتك من حقك المشروع وبقيت تستغله لنفسها وانت في مقبرة قصية تقضي حياتك بين الموتى فكر مليا يا علي .. غدا لن تجد لجثتك قبرا من طين ..

فضولي ١ : وهذا ما يزعجني ... اني لم احقق حياتي كما كنت اريد .. اني اريد ان احقق موتى كما اريد ..

المحامي : لا تنزعج . اني اعدك بقبرك الرخامي على شرط ان تأتيني ببعض الشهود حتى ابدا العمل ..

فضولي : انهم عديدون اذا اردت .. اعداء عشيرتي كثيرون ..

المحامي : ائت بهم ولا تتوان ستساهم معي في بناء المدينة الجديدة .

فضولي ١ : اتركني افكر .. (المحامي يصافح الفضولي ويقوده نحو الباب) الى اللقاء ..

المشهد الثالث

يعود المحامي الى مكانه يسجل بعض الملاحظات يتصفح القائمة .. يضغط على الجرس يفتح الباب ..

المحامي : ادخل الثانية .

(تدخل امراة في الخمسين ، يغلق الباب)مرحبا

تفضلي (تتردد المراة) اجلسي خالتي صالحة ..

فضولي ٢ : حتى انت تعرفني بهذا الاسم .. كلهم اسقطوا عني اسمي الاول تبركا (ضاحكة) وخوفا .. أعرف القرية شبرا شبرا وبقيت لي هذه الاشبار الاربعة (تشير الى ما حولها) جئت لاعرفها حدثني عنك المنادي واطنب في مديحك وعهدي به لايمدح الا الموتى ..

المحامي : فكيف به اذا مت (يضحكان) .

فضولية ٢ : انت شاب يا ولدي فلا تتحدث عن الموت .. لم تتزوج بعد ... لم تنجب ابناء (مستدركة) هل انت متزوج ؟ .

المحامي : حين اتزوج سأعلمك حتما بذلك ..

فضولية ٢ : تأكد سأتي في حفل زفافك والبس ازار عرسي واضع حجلي وارقص رغم كبر سني .. سأدخل حجرتك وارفع عن العروس ثيابها واغسل قدميها واهيئها لك شهية كما يريد كل شاب في سنك .. وانا وان لم اكن قابلة والدتك فسأكون حتما قابلة زوجتك .. هل تعرف اني اذا انشرح صدري الى عائلة لن اهب لها الا ذكرا .. وانت حين رأيتك انشرح صدري لك ..

المحامي : انتهى كل شيء قد تممت زواجي ورقصت فيه وانجبت لي ولدا واحلتني على التقاعد وانا لم افتح هذا المكتب الا مدة ثلاثة ايام.

فضولية ٢ : احذر .. اياك ان لا تعرفني بزوجتك قبل ليلة الزفاف اريد ان اهمس لها ببعض الكلمات تجعلها طيعة بين يديك غير مرتبكة

المحامي : ايقظت في لذة الانجاب (يضحكان) رغم اننا ابناء المدينة نخاف ان ننجب ...

فضولية ٢ انتم ابناء المدينة تخطئون كثيرا المراة عندكم تنقلب عاقرا متى شئتم وولودا متى اردتم .. ينجب الطفل عندكم فوق أسرة المستشفيات لا بخور ولا زغردات فحتى اسم الطفل عندكم يهبه الطبيب مع حفنة من الادوية والحقن ..

المحامي : اراك تحبين الصغار كثيرا .. اكيد انك لم تعرفيهم .. أو عرفتهم لكن نسيتي الم ولادتهم ..

فضولية ٢ : عرفت ذلك مرة .. ولا اتذكر اني تألمت.. حين فاجأني المخاض شددت حزاما على بطني ووضعت منديلا بين اسناني وبقيت انتظر ... اتذكر جيدا اني صعقت حين وجدته بين يدي ميتا .. واريته التراب واقسمت من يومها ان اصبح نائحة .. لو عرف الموتى على من انوح لنهضوا وخنقوني بأكفانهم ... لكن اعرف ان الموتى لا ينهضون ..

المحامي : واين قابلة القرية .. ؟

فضولية ٢ : اقسمت بين يديه ليلة العرس الا تلامس

فخذي غير اصابعه .

المحامي : سعيد زوجك ... يستطيع ان ينام مرتاح البال .. اما في المدينة ..

فضولية ٢ (مقاطعة) فانتم تلتفتون في الليل عشرات المرات حتى تتأكدوا من وجود نسائكم قربكم .. (يضحكان) .

المحامي : استطيع ان اؤكد لك ان هذه اول زيجة سعيدة اعرفها ..

فضولية ٢ : من المؤكد انها سعيدة .. بما انها لم تدم الا ليلة واحدة ..

المحامي : المعذرة .. كنت اعتقد انه على قيد الحياة.

فضولية ٢ : (تضحك) لا تتأثر يا ولدي ما زال حيا.. منذ ان غادرني .. انه ارتحل الى الشمال .. تركني منذ ثلاثين سنة .. (يقترب منها المحامي)

المحامي : اجلسي خالتي صالحة (تجلس ويجلس قبالتها) هل انت طالق ..

فضولية ٢ : لسنا مثلكم نتزوج لكي نطالب بالطلاق بعد يومين انه انبل من ان يطرق ابواب المحكمة.

المحامي : هل تريدين العودة اليه ..

فضولية ٢ : حين تبلغ المراة الاربعين تصبح في حاجة الى رفيق لها في الفراش ...

المحامي : واذا وعدتك بعودته .. ؟

فضولية ٢ (تضحك) عندها اختار لك اجمل فتاة في القرية .. اهديك عسلا وسمنا وخرفانا .. اهديك ...

المحامي : (يقاطعها) ائتيني بعقد الزواج وسيعود لك رفيق الفراش ..

فضولية ٢ : لا تمنيني باشياء باطلة .

المحامي : ثقي ان زواجك سيتم قبل زواجي .. ثقي انك لن تكوني نائحة بعد اليوم ثقي انك سترقصين في عرسك قبل ان ترقصي في عرسي ..

فضولية ٢ : ايقظت في لذة الانجاب .. (يضحكان.. تقف المراة ليوصلها المحامي الى الباب فتأخذ يده وتقبلها طويلا) .

المشهد الرابع

تخرج المراة يعود المحامي الى المكتب يخط بعض الملاحظات – يتصفح القائمة يضغط على الجرس ضجة في الخارج يفتح الباب بقوة يمرق المجنون وخلفه الكاتب يحاول مسكه ..

الكاتب : (لاهثا) رفض الامتثال للنظام .. انه مجنون (المجنون يدور حول المكتب مهتاجا) .

المحامي : (بصرامة) خل سبيله واخرج (يصمت المحامي يبقى المجنون يدور حول المكتب يتحول دوران المجنون الى دوران حول نفسه .. يتعب المجنون شيئا فشيئا فيتوقف عن الدوران .. يقف المحامي ويجلس على طرف مكتبه) ما الذي تريد..

المجنون : سيجارة ..

المحامي : (يسلمه سيجارة يتشممها المجنون يضعها بين شفتيه فيشعلها المحامي) والان ..

المجنون : كأس القهوة .. (يمدها المحامي .. يتشممها المجنون ثم يشربها في جرعتين بلهفة) . اشتم رائحة خبيثة هنا .. !

المحامي : (ينتصب واقفا يرتفع صوته) ما الذي تريد الان .. !

المجنون : رائحة خبيثة هنا (يعود الى الدوران.. يضع يده على اثاث المكتب ويتشممها .. ينتهي به المطاف الى المحامي يصعق)رائحة خبيثة ! (يعود الى الوراء يضع يده على رقبته يتنفس بعسر .. يدور حول نفسه .. يصرخ) رائحة .. رائحة .. (يختنق الصوت .. تتشنج الحركة .. يكتشف المجنون الباب فيمرق بسرعة هائلة) ...

– ظلام –

الجزء الثاني

القرية بعد سنوات عشر ..

الفصل الاول

المشهد الاول

وضح النهار في اخر الركح .. حظيرة بناء .. عمال يشيدون طوال الفصل عمارات جديدة .. في بداية المشهد .. نرى المحامي .. والكاتب والفضولي الاول .. (حارس المقبرة القديم) يراقبون اشغال البناء يتقدم المحامي والحارس القديم الى اول الركح ويبقى الكاتب مع البنائين المحامي رجل كهل انيق .. حركاته تبدو اكثر صرامة .. الكاتب والحارس تغير مظهرهما تغيرا واضحا .. لباس انيق وحركات مهذبة ..

فضولي ١ : عرفت هؤلاء العمال واحدا واحـدا ... لقد عملوا جميعا عندي في مقطع الرخـــام

المحامي ج : ولماذا اذن تركوا المقطع .. وجاؤوا الــى هنــا ؟

فضولي ١ : تأكد انهم جميعا جبناء .. لقد خـافـوا الجبل ..

المحامي ج : المدينة كلها تخاف ذلك الجبل .. لا تنس جموع النساء اللائي كن يدخلن الى المغارة مرتبكات حين يخضبن قاعها بالحناءوكثيرات هن اللاتي يكبن في الخطوات الاولى ..

فضولي ١ : ما كنت اعتقد ان الرجال يكبون ايضــا امامه .. هل تتصور ان العمال فروا هذا الصباح وجاؤوا الي لاهثين ليقولوا انهناك شرخا عميقا ، كانوا مرتعدين خائفين قالوا سمعنا الجبل يقهقه ، وحدي تقدمت مـن الجبل تسلقته غرست يدي عميقا فــي الشرخ وزرعت بعض المتفجرات ثم نزلت ووقفت امامهم ضاحكا .. صرخت فــي وجوههم .. عودوا مساء سأفجره وحـدي وابقوا انتم على السفح وانظروا .

المحامي ج : ان المغارة لم تسق بدماء النذور منذسنوات فحاذر ..

فضولي ١ : تأكد اني لا اخافها .. انت لاتعرفني .. قاومت العشيرة وحدي .. قاومت اشباح الموتى وحدي .. واليوم سأقاوم هــذا الجبل وحدي .. اني احلم ان تتجمــل كل المدينة برخامه .

المحامي ج : اذن تلون الحلم .. كنت تحـلم بالدفـن تحت الرخام .. واليوم أصبحت تحلـم بالحياة وسط الرخام .

فضولي ١ : تأكد اني ما زلت حارس المقبرة .. حارس المقبرة القديم الذي عرفت رجلا يحلـم بالنوم تحت شبرين من الرخام .. ومـن اجل ذلك اشتريت هذا المقطع .. ومـن اجل ذلك قبلت ان احقد على عشيرتي ان اقدم امرها الى العدالة .. ان اطالب بحقي في الارث .. وان اجعل عزة قومي اذلاء.. هل تتصور ان اخي الاكبر جاءني يطلب العمل في المقطع .. حدقت في عينيه مليـا .. اطرق راسه .. ضحكـت في وجهه واعطيته بعض المال .. اخذه مني ثم بكى فغمرتني فرحة عارمة ...

المحامي ج : كان في ظني انك لا تعرف الحقد ..

فضولي ١ : انت الذي علمتني اياه .. يوم قلت لياذا لم تقدم امر العشيرة الى العدالة لن تجد لجثتك قبرا من الطين .. من يومها عرفت كيف احقد .. حين اخذت نصيبي مــن الارض اكتشفت ان المـال سلطة فـاغريت افراد العشيرة فباعوني نصيبهم .. خطـ ان نترك هذه الارض بين يــدي رجـال لا يعرفون امتصاص خيراتها .. لا فــرق بينهم وبين اموات مقبرة النصارى ..

المحامي ج اتريد ان تردد مرة اخرى حكاية شراء مقبرة النصارى ؟

فضولي ١ : حرام ان نترك ارضا ثرية يسكنهاالاموات.

المحامي ج : لا تنس ان لك فيها صديقا ينام ..

فضولي ١ اتريدني ان ابقى مكتوف اليدين وقد وجدت رخام مقطعي يمتد بعيدا حتى تلك المقبرة .. اما قاسم فسأقيم له جنازة ثانيــة وادفنه في مقبرتنا .. يعز علي ان اتركـه هناك ..

المحامي ج . يكفي انني علمتك كيف تحقد على الاحياء.. من الخطأ ان أعلمك كيف تحقد علىالاموات اترك امر هذه القضية الى المحامي الجديد ، سيحل قريبا بهذه المدينة وقد يعينك على ذلـك .

فضولي ١ : اما زلت مصرا على الرحيل ؟

المحامي ج : احس ان هذه المدينة التي نحتها بــدأت تتمرد ..

فضولي ١ : لا تردد هذا الكلام اني خائف من هــذا القـادم الجديد ..

المشهد الثاني

يقترب الكاتب من المحامي والحارس القديموبيده ورقة كبيرة رسم عليها تصميم المنطقة الجديدة .

المحامي ج : الى اين وصلت الاشغال الان ..

الكاتب : (مشيرا الى الورقة) بدأت الاشغال في هذه المنطقة التي اشتريتها اخيرا وانتهى البت في امر هذه القطع وغدا سيبت في امــر هذه بعد ان خلا الكوخ من المجنون ..

المحامي ج : قبل الخروج من كوخه ؟

الكاتب ١ : انا لم استشره في ذلك لي شهادة تثبـت للجميع اني غدوت المالك الوحيد لهــذه المنطقة بمنازلها واكواخها .

المحامي ج : حققت ما تريد اذن ؟ ما كنت اتصور ان ذلك الكاتب القديم الذي كان يرتبك امام مسطبه سيقدم على هذا العمل .

الكاتب : هل تتذكر يوم اجلستني في مكتبك على تلك المسطبة في لحظة واحدة علمتني كيفاكون سيدا .. انظر الى ياقة قميصي ستعرف من غدوت .. (يضحكون) .

فضولي ١ : لو بقيت الخالة صالحة في المدينة لتم اخراجه باشارة بسيطة من يدها .. لكن فارسها القديم انساها قرية الامس بعقلائها ومجانينها .

المحامي ج : لو بقيت الخالة صالحة هنا لما تركتك تفعل ذلك .

الكاتب : لا تخطيء يا استاذ .. حاولته مرات .. تصور اني جلست امامه ساعات طويلة ارجو اقناعه لكنه لم يكن يصغي الي .. حينا يغني وحينا يبكي وحينا يضحك ...

فضولي ١ : وكم من مرة اردت اقناعه .. كان المجنون يخضع لي ويحبني لكن حين استرددت لقبي واصبحت املك مقطع الرخام تمرد علي .. كل صباح اجده على قمة الجبل يصرخ بصوت مخيف .

الكاتب : حين كنت كاتب المحامي القديم كان يجيئني كل صباح اعطيه خبزا وقطعا من الحلوى فيقبل يدي بحرارة كبيرة .. لكن حين غدوت كاتبك أصبح يتحاشاني وحين ابتعت هذه المنطقة أصبح يشمئز مني .. لكن حين امتدت يدي الى كوخه حقد علي ذات صباح وقف امامي سد الطريق بمنكبيه العريضين ربط خيطا في فمهوجذ بعصبية نابه الايمن وعلقه في خصلة في شعره الطويل ثم قهقه امامي بفمه الملوث بالدم .. من يومها اصبح متمردا علي ..

المحامي ج : اني اتساءل من منكما تمرد على الاخر ..؟ لا تنس انك تريد طرده من الكوخ ..

الكاتب : لا تعد كلامه .. فهذا ما يردده في الشوارع والاسواق .. لا تنس اني ابتنيت له بيتا قرب حديقة الزواحف يساوي ثلاثة اضعاف كوخه القديم .. ثم اني اعاهدك على ان اكون له كفيلا حتى الموت .

المحامي ج : انك تخطيء يا صادق .. انت طردته من كوخه ..

فضولي ١ : ستهدىء الايام روعه سيحب حتما بيته الجديد .. سأجمله ببعض القطع من الرخام ..

الكاتب : هل تتصور اني وجدت في كوخه صورة امراة عارية ، فعلقت في بيته عشرات النساء العاريات ..

المحامي ج : من الجنون ان تعادي مجنونا .. كن عاقلا فالمدينة في حاجة ايضا الى مجانينها .

فضولي ١ : من الجنون ايضا ان يجهض مشروع كهذا ارضاء لرغبة مجنون عنيد ..

المحامي ج : انكما تخلقان مجانين اخرين .. حتما سيجد المحامي الجديد قضايا اكثر تعقيدا مما وجدت ...

فضولي ١ : لا تردد هذا الكلام ..

الكاتب : انك تزعجني حين تردد مثل هذا الكلام ..

المشهد الثالث

يدخل المعلم وبيده صندوق تبدو على المعلم علامات الكبر .. حركاته تذكر بانثيال الثعابين ..

فضولي ١ : اقسم ان بين يديك صندوق افاع .

المعلم : اقسم انك على حق .. (يضحكون) .

المحامي ج : اترك الصندوق بعيدا .. واتني وحدك هنا ..

الكاتب : وهل تظنه يستطيع فراق حبيباته ؟

المعلم : اكيد اني لا استطيع ذلك ..

(يقرب الصندوق من اذنه) .

اصغوا الى رأسها الصغير ينقر الغطاء.. انها تشرئب لرؤيتي .. اتعرفون انها عاشت سنوات طويلة بعيدة عني ؟ حين فتحت اليوم الصندوق وجدتها تقفامامي عارية .. رقصت امامي رقصتها الهادئة ثم تصلبت في الفضاء كالقصبة وحينامرتها بالرجوع الى الصندوق اطرقت والتفت حول نفسها واسندت رأسها الى قاع الصندوق في استرخاء لذيذ ..

المحامي ج : كم ستمنحك هذه العروس الجديدة ؟

الكاتب : وهل تتصور انه يطيق فراقها .

المعلم : اكيد اني لن ابيعها .. انها ستمنحني سما كل خمس دقائق ..

فضولي ١ : اذن حلت بين ربوعنا تلك التي حدثتنا عنها طويلا ..

الكاتب : وبذلك ستزهو حديقتك بقدومها ..

المحامي ج : قل ستزهو المدينة كلها بقدومها ..

المعلم : هذه التي اتيت بها سميتها اميرة الحيات. لقد انقطع نسلها من سباسبنا منذ كنت معلما اصطاد مع المعمر القديم . مرة واحدةجيء الي باختها وضعتها في صندوق بلوري .. منحتها جرذا .. فلم تلتفت اليه ..بقيت شهورا عديدة دون اكل ، كانت ذا كبرياء عجيب .. فهمت من عينيها انها تعاتبني.. لكنني كنت مصرا على ابقائها هنــاك .. وذات صباح وجدتها ميتة منتفخــة .. وناباها مغروسان في جسدها .. لم تفهم ان كبريائي كان أكبر من كبريائها ..

الكاتب : عليك ان تخلع انياب هذه اذن ... حتــى لا تقتل نفسها ..

فضولي ١ : حية دون انياب .. ؟ وما نفعه منها ..

المحامي ج : لو كانت كل الحيات دون انياب لما اصبح معلم الامس ذا صيت كبير وحديقته قبلة العلماء ..

المعلم : جلال الحية في نابيها .. فاذا فقدتهما تصبح خائفة منك مرتبكة .. لا تحدق فيكبعينيها الصغيرتين .. لا تخرج امامك لسانهــا الدقيق .. اريدها ان تقف امامي بكــل شممها .. اريد ان اقف امامها بكل انفتي.. اريدها ان تنظر في عيني مليا .. ان تتأكد من اصراري عندها ستهب لي نابيهــا لاستفرغ سمها ثم اتركها ترتمي مرهقــة في احد اركان صندوقها البلوري .. مرة واحدة راوغتني احدى الحياة الجديدات.. لم اثر .. لم اصرخ .. بل وضعتاصبعي على الارض وهشمته بصخرة .. ثمالتفت الى الافعى .. حدقت فيها طويلا . اطرقت واسترخت وسلمتني نابيها ..

المحامي ج : اني اتساءل كيف عجزت البارحــة عن ترويض اطفال صغار وغدوت اليوم قادرا على ترويض هذه الزواحف المخيفة ..

المعلم : هل فاتكم اني روضت تلاميذ الامس كذلك .. روضت اشدهم ضلالا وجعلتهم يعملــون في حديقتي .. علمتهم كيف يتتبعون اثار الحياة.. كيف يستخرجونها من مغاراتها .. كيف يطعمونها .. كيف يصنفونها .. وكيف يخضعونها لنظام الحديقة ... لكني ابقيت لنفسي اخطر الاعمال وادقهااستخراج السم . اني انا الوحيد القادر على ذلك ..

الكاتب : لو بقي اعوانك طويلا يطاردون الزواحفلخلت الجهة منها ..

المعلم : تأكد ان الارض لن تخلو من افاع .. انها وفيرة

فضولي ١ : وكم عددها الان في حديقتك ... ؟

المعلم : نصف سكان المدينة تقريبا ..

المحامي ج : ما كنت اتصور اني اسست مدينة نصف سكانها من الافاعي ..

ـ ظــلام ـ

الفصل الثاني

المدينة ليلا .. في اخر الركح بعض العمارات .. تبدو نوافذها من بعيد مضيئة .. المجنون يجول في شوارع خالية من الناس .. اضواء خافتة تأتي من بعيد .. المجنون بثيابه الرثة وقد علق نابا في شعره الطويل لم تبد عليه علامات الكبر يبقى طوال الفصل يحك جلده بعصبية واضحة .. خلال الفصل تتحرك البناءات .. يغيب المجنون من حين الى اخر خلفهــا ويعود للبروز ثانية ..

مجنون : رائحة .. رائحــة .. (ينخفض الصوت تدريجيا .. يلتفت يمينا وكأنه يجيبرجلا غير مرئي) ثيابي ؟ (يعود الى الوراءيتوقف .. يلتفت وكأنه سمع صوتا اخر قادما من خلفه) جسدي يحمــل هـذه الرائحة ؟ (يهرب الى جهة ثالثة فيصطدم بصوت اخر) كلماتي تحمل هذه الرائحة ؟ (يبقى هاربا من صوت ليلتقي باخر) اتركونــي اغسل ثيابكم .. اتركوني اغسل ثيابكم .. (ينهار حاميا راسه بيديه المتشنجتين .. يستفيق بعد لحظة وكأنه شاهد كــاتب المحامي القديم مارا امامه) .. لحظــة .. ارجوك لا تتركني هنا .. الليــل بارد ، لا تتركني وحدي ، انـي خائف (يمـد يده وكأنه يريد التشبث بانسان) انسيت انـي احببتك منذ كنت كاتب المحامي الاول ؟ اجيئك كل اسبوع بشموع المغارة فتعطيني دراهم عديدة (يسقط وكأنه قد ركل .. ينتصب واقفا) اعرف انك ملكت الكوخ الاول والثاني والثالث والخامس والسادس لكن الكوخ الرابع لي ... لي فيــه سورة

معلقة ... كل ليلة تخرج من الحائط .. تخلع ثيابها وتنام عندي .. لا ... لا .. خذ ما اعطيتني .. اريد ان ابقى هنـا .. لماذا تدفعني .. اتظن اني لا اعرف البكاء.؟ صدقني استطيع ان ابكي .. استطيع ان اجهش بالبكاء .. (يبكي بكـاء حـارا) سأرتكبها ... (يرفع رأسه ينظر الى بعض النوافذ المضيئة) صدقوني .. سأرتكبها .. لقد اعطاني ثيابا وطعاما والقاني هنا.. الليل بارد لا تتركوني وحدي انني خائف .. قال ، اذهب الى مغارة الجبل واتخذها سكنا .. انظروا .. هذا الجبل .. اصبح رخاما يبيعه حارس المقبرة ... (تنطفي انوار بعض النوافذ) انتظروا أحدثكم عن حارس المقبرة .

كنت أذهب اليه فيعطيني جوز الصنوبر ويخيط لي ثيابي المرقعة .. لقد ملك الجبل .. ان الجبل يرحل فوق ظهور الشاحنات ... لا تتركوا الجبل يرحل لا تتركوا المغارة ترحل .. (اضواء النوافذ تنطفىء) سأرتكبها .. اني اشهدكم على ذلك .. سأرتكبها .. (يلتفت وكأنه يخاطب المعلم) سيدي المعلم .. الا تتذكرني .. ؟

الم اتك بحية على كفي ؟ ارجوك لا تترك الحيات في اقفاص .. ارجوك لا تغلق عليها الابواب .. ارجوك لا ترسلها الى الشمال اريد ان اهمس اليك .. (يقترب منه هامسا) نعم .. اطلقها هذه الليلة (مبتسما) نطلقها في المدينة .. اريد ان اراهم يهربون بعيدا . اريد ان اراهم يخرجون من منازلهم .. لا تخش شيئا .. اتركنا نراهم لحظة خائفين .. مرتعدين .. (تنطفىء انوار اخرى .. يهدأ وكأنه في حضرة النائحة).. خالتي صالحة .. هذه المدينة كلها في انتظارك .. لماذا سكنت المدينة المجاورة.. كنت خائفا ان تنجبي ولدا لماذا انجبت ولدا .. ؟ اريدك ان تعودي نائحة .. شتاء هذا العام قاس .. لا .. يرحم .. قولي له سأرتكبها .. قولي له اني استطيع ان اضحك .. ان اجهش بالضحك ..(يضحك بصوت عال .. تنطفىء كل الاضواء ويبقى صوته يعلو في شـوارع المدينـة المقفرة المظلمة ..)

ظـــلام

الفصل الثالث

المشهد الاول

سكيران في مقبرة النصارى يتنقلان بين التوابيت الرخامية .. يقرآن شواهد القبور تحت ضياء القمر..

س١ : سيرتكبها .. ان جنونه غير عاقل ..

س٢ : قل انه ليس عاقلا في جنونه .. احـذر ان يكون لك عدو مجنون ..

س١ : فليهدد كما شاء له جنونه .. الكاتب استحوذ على الكوخ وبنى ما شاءت له الاموال ان يبنى .. فليبق المجنون يجول في الشوارع ويصرخ ويهدد (يلتفت الى رفيقه) لا تكن احمق كما عهدتك .. ابحث في الجانب الاخر عن القمر..

س٢ : لا اريد ان ابقى وحدي .. تعرف اني اخاف الموت والاموات ..

س١ : اخرس .. يكفي اننا اقلقنا راحة الاحياء ..

س٢ : اليس الاحياء هم الذين يقلقون راحتنا ..؟

س١ : اخرس وواصل البحث .. (مستدركا) عبثا نبحث .. فلنصرخ الان بصوت واحد : قاسم (يصرخان مع بعضهما يحاول س ١ مسك توازنه .. يفرك عينيه .. ينظر في شاهدة قبر) افقع عينيك واقرأ (يحدق س٢ في الشاهد ثم يرتمي على القبر مقبلا باكيا بينما يبقى سكير ١ ضاحكا يمتزج صوت الباكي مع صوت الضاحك مدة وجيزة)

لي حديث مع قاسم .. (يخلع سترته ويغطي بها الصليب .. يجلس على القبر ويخاطب قاسم بينما يبقى س ٢ يجول بين القبور)لقد شحبت يا قاسم انك متعب هنا دعني انفض التراب الذي عفر جبينك .. هات ذراعك .. اما زال اسمها موشوما عليه ؟ لا تقطب جبينك .. (صمت) لا تعاتبني .. (صمت) اتركني احدثك لحظة .. حرام ان تنهي حياتك بهذا الموت الغريب عنا .. انتظر لا تقاطعني.. (صمت) نعم لم اكن في جنازتك .. (صمت) لانك ارتكبت هذا الاثم الكبير .. انا اتيناك هذا المساء حتى تخرج معنا حالا وتنام بين الاهل في مقبرتنا ..

س ٢ (يجر حصيرا باليا) هذا حصير المجنون .. فلسنا أول من أقلق راحة الموتى ..

س ١ اخرس انت في حضرة قاسم (يفترش س ٢ الحصير ويبقى يقيسه شبرا شبرا .. ينظر س ١ الى القبر مخاطبا اياه) لا تكن عنيدا ..

في مقبرتنا ستجد كل رفاق الامس .. هؤلاء الذين احببتهم .. هل تتذكر .. ؟ كنا لا نفترق ابدا .. نشرب خمرا ثم نتجول بين البيوت .. نبحث عن امراة تنام بمفردها هل تتذكر .. ؟ كنت تقول دائما اذا سرت ارفع راسك لكن اطرقه في حضرة المراة .. ارجوك يا قاسم تعال معنا الى مقبرتنا .. ستجد الرفاق جميعا لكن لا تسأل عن علي حارس المقبرة القديم ..

س ٢ (وقد انهى عملية القياس) هل تعرف ان طول المجنون تسعة اشبار .. العملية بسيطة هذه آثار راسه .. وتلك آثار أقدامه ..

س ١ لا تكن احمق كما عهدتك .. تعال هنا نحدثه عن صديقه علي ..

س ٢ لا تعكر صفو قاسم .. لا تنس انهما كانا متحابين .. من منا صدق خبر موته .. حتى المجنون ما زال يخاطب حارس المقبرة القديم وكأنه ما زال على قيد الحياة ..

س ١ من منا صدق موت علي ... ؟ لم يترك لنا قبرا نزوره ولا شاهدا نقرأ عليه اسمه .. قلت له مرات لا تقرب المغارة ..

س ٢ لقد سد المال اذنيه ..

س ١ هل تتصور ان هذا الذي كان يتبرك بالمغارة هو الذي حطمها .. ؟ هل تتصور انه احال الجبل الى صخور مفتتة .. ؟ هل تتصور ان هذا الذي كان يحلم بشبر من الرخام اصبح يملك اميالا منه .. حتى قيل ان يده امتدت الى هذه المقبرة ..

س ٢ استبشرنا خيرا حين اصبح غنيا .. قلنا سنشرب الخمرة مجانا .. سنعاشر النساء مجانا لا تتصور يا قاسم اني حاقد عليه .. وان كنت حاقدا عليه ..

س ١ اخرس .. لا تحقد على الموتى .. نعم ياقاسم لقد مات اليوم صديقك القديم تحت طبقات من الرخام ..

س ٢ لقد انتقمت منه المغارة ..

س ١ قالوا سيفجر الجبل بمفرده ... خرجت المدينة كل المدينة لردعه لكنه كان عنيدا كما عرفته .. نعم تقدم من الجبل بمفرده .. تراجعنا جميعا .. اوقد الفتيلة وبقي يشرئب الى قمة الجبل .. مناديا باسمه .. مرات.. سمعنا انهيارا عظيما .. ففتحنا عيوننا فلم نجد عليا ولم نجد الجبل ..

س ٢ لم يترك لنا قبرا نزوره .. ولا شاهدا نقرأ عليه اسمه ..

س ١ ساء ما فعل بنا الزمان لقد اصبحنا غرباء يا قاسم .. كلما ازدادت المدينة عمرانا ، ازدادت وحشة ... هل تتصور انك اذا دخلت مرة اخرى الى الحانة لن تجد هناك سمكا ولا حلزونا .. ستشرب قارورتك مع الكعك المملح .. وبعض حبات الزيتون .. رحلت حانة الامس مع العجوز واصبحتاليوم لعبة بين ايدي الصبيان ..
(يدخل المجنون ضاحكا مشوها بالدماء مهرولا بين القبور) .

المشهد الثاني

المجنون : ارتكبتها .. ارتكبتها .. (يلقي بالناب المعلق بشعره) .

س ١ جنازة اخرى علينا ان نشيعها ..

س ٢ كان كاتب المحامي رجلا طيبا ..

المجنون : اريد ان انام (يأخذ الحصير ويذهب بعيدا بين القبور) .

س ١ تعال يا قاسم .. سنشيعكما معا في جنازة واحدة ..

ـ ظلام ـ

الفصل الرابع

المشهد الاول

المجنون نصف عار .. مشوه بالدماء .. يهرول في شوارع المدينة الخالية ملتفتا يمنة ويسرة .. في خوف ظاهر .. يتحسس جروحه بيديه .. وينظر فيهما برعب ..

المجنون : خالتي صالحة .. كوني معي .. انهم قادمون .. قفي في وجوههم ..
(يستمر المجنون في مكانه مرتعدا يتقدم منه شخصان .. يضيقان عليه الخناق .. يستسلم اليهما ينقضان عليه .. يمسكه احدهما ويخرج الاخر حقنة ويغرس الاخر ابرتها في جسد المجنون) .

ش ١ (يخاطب زميله الماسك بالمجنون) خل سبيله الان .

(يتركه .. ينتصب المجنون واقفا بينمايبقى الشخصان يلبسانه قميص المجانين الابيض ويشدان يديه الى الخلف .. يحاول المجنون ان يتقدم الى الامام تخونه قواه فينهار شيئا فشيئا على الارض) .

المجنون : (بصوت ضعيف) خالتي صالحة لماذا لم تكوني معي ؟ (يرددها مرات) .

المشـهد الثاني

(يدخل المحامي يحمل امتعة السفر يتقدم من الثلاثة .. يضع امتعته .. يركع امام المجنون يرفع راسه الى الشخصين) .

المحامي : ما الذي فعلتما به .. ؟

شخص ١ انظر انا جعلناه وديعا ..

المجنون : (يرفع عينيه الذابلتين للمحامي) سيجارة... سيجارة ..
(يوقد له المحامي سيجارة ويقدمها اليه من حين الى اخر) .

المحامي : والى اين ستحملانه الان .. ؟

شخص ١ اننا سنرحل به في قطار منتصف الليل .. مستشفى المدينة لم يكتمل بعد ..

المحامي : هل تسمحان لي ان اجلس قربه في القطار .. ؟

شخص ١ : أصحيح ما يردده الناس في المدينة .. ؟ سترحل اذن ..

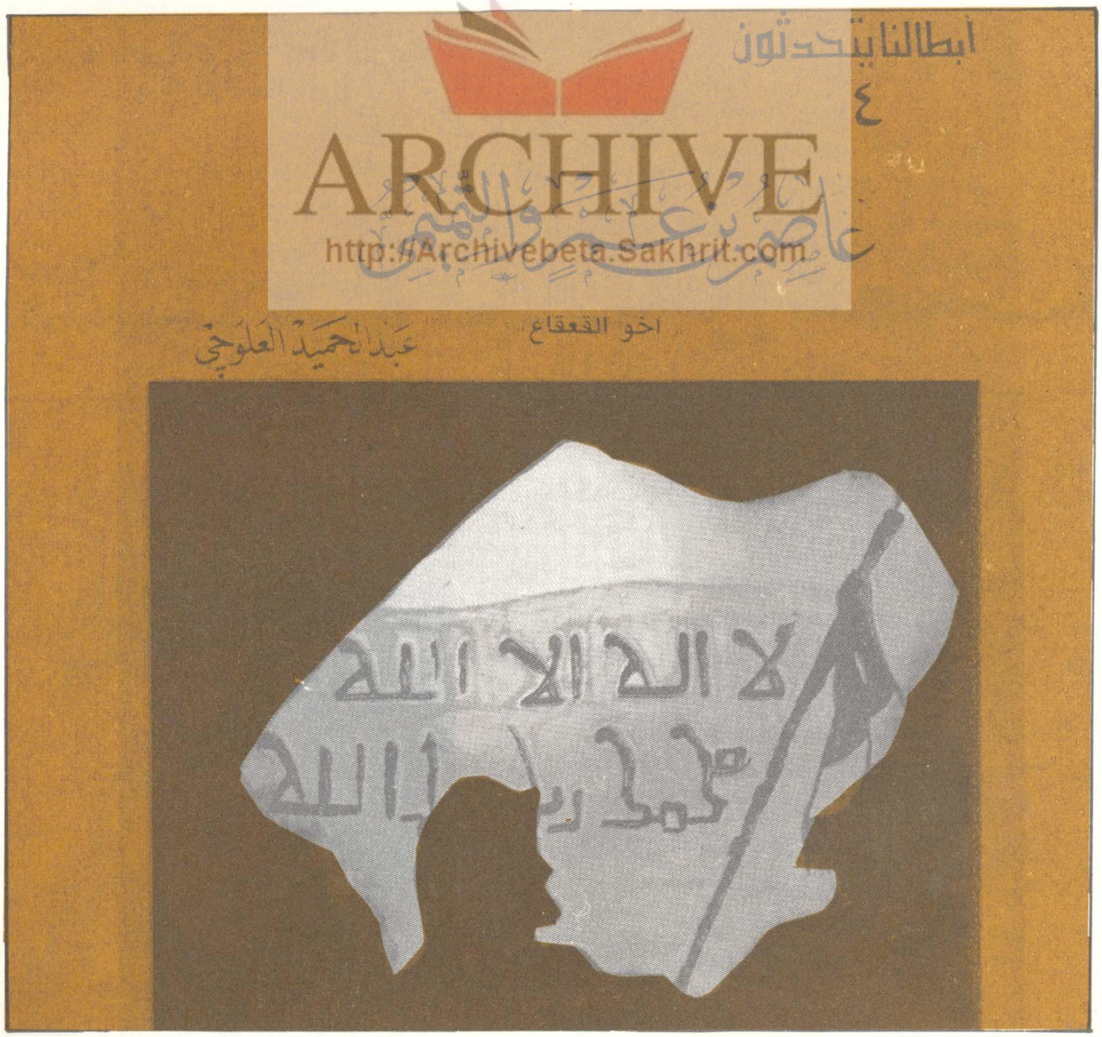
المحامي : الم تريا امتعتي .. اني سأرحل في قطار منتصف الليل .. سنرحل في نفس القطار.

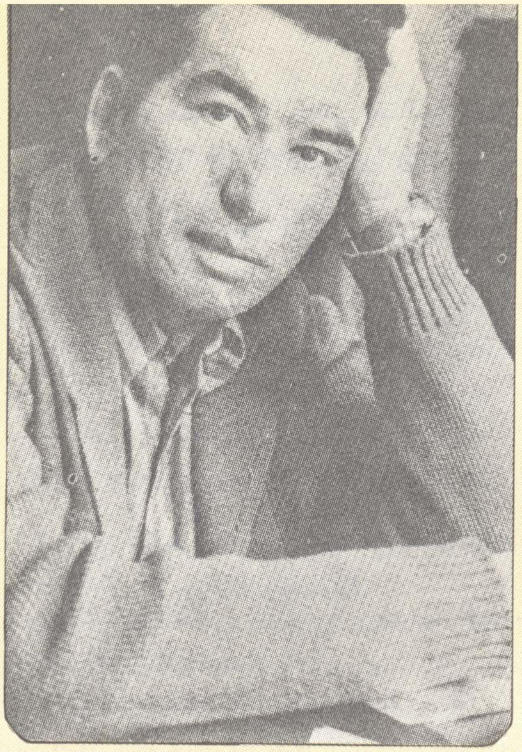
المشهد الثالث

بينما يغيب الاربعة في ظلام الركح .. تتقدم البناءات شيئا فشيئا الى أول الركح .. صفير قطار يبتعد شيئا فشيئا ..

النهاية

القيروان في ٣ نوفمبر ١٩٧٩



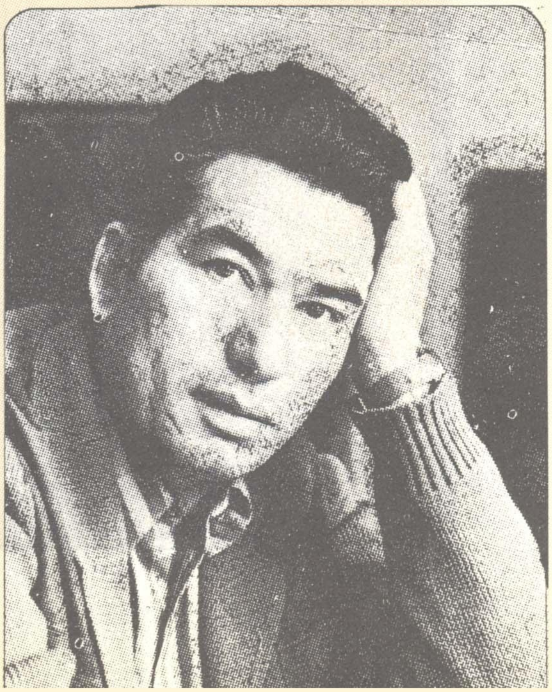


جنكيز ايتماتوف

الكاتب هو ضمير عصره

□ ترجمة: غانم الدباغ

نص الحوار الذي اجراه مع الكاتب السوفياتي الشهير (جنكيز ايتمانوف) الناقد الالماني (ارمتراود غوتشكي) ونشر في العدد (٨-٢٨٩) آب ١٩٨٠ من مجلة (الادب السوفيتي) .



الناقد : أود أن أبدأ حديثنا عن قصتك (الكلب المبقع على ساحل البحر) ففي حد علمي ، انها المرة الاولى التي تجري فيها وقائع احدى قصصك خارج قرغيزيا ، الحدث يجري بين شعب (النيفخ) شمال شرق سيبريا هل القصة هي كمعظم أعمالك الاخرى ، وتستند على احداث واقعية ؟ .

ج . ايتماتوف : لم أزر هذه الاماكن مطلقا ، ولا اعرف شعب (الينفخ) ولكن اعرف صديقا هو (فلاديمير سانقي) وهو كاتب الينفخ الاول ، روى لي مرة القصة التالية : فحينما كان في السابعة من عمره ، ذهب في رحلة صيد بحرية في البحر الواسع مع ثلاثة رجال بالغين ، فأطبق عليهم ضباب كثيف واضاعوا طريقهم ، ولمدة يومين انجرفوا مع التيار ، وفقدوا كل أمل لهم بالنجاة « هذه هي النهاية » قال ذلك جده « لن نصل الارض ابدا » ، واخبر الرجال الاخرين بان يكفوا عن التجذيف ، في تلك اللحظة كان ثمة طائر يحلق قربنا ، فأخذ رجال القارب يرقبون الوجهة التي يقصدها ، فاتجهوا نحوها ، وسرعان ما بدت لهم الارض . وحينما وصلوا الساحل ركعوا وبكوا من الفرح ، ثم جمعوا أغصانا جافة ، واخذوا يوقدون كومة من النار ليدفئوا انفسهم » .

لقد وظفت تلك الحادثة في قصتي ، لكن ، وكما تلاحظ فقد غيرتها تماما .

الناقد : في قصتك يحلق الطائر ، بعد أن تكون المأساة قد حصلت ، فالجد والعم ، واخيرا الاب يقذفون بأنفسهم الى الماء لكي يتركوا آخر قطرات الماء ليشربها الصبي . لانه اذا اريد استمرار الحياة فيجب ان يبقى هو حيا .

ج . ايتماتوف : نعم ، لم يكن قصدي ان اروي قصة عن اناس تاهوا في البحر ، ثم وجدوا بعد ذلك أرضا ، لم أكتب قصة مغامرة ، لقد أردت ان أدعو القاريء لان يفكر في قوانين الاخلاق الانسانية ، عن الضمير ، عن الواجب وباختصار كل ما يجعل الرجل انسانا .

الناقد : ليست ثمة تراكيب مفصلة في قصتك ، بحيث تشدها الى زمن معين ، وهذا الزمن المفقود يجعلها تضاهي الاسطورة ، انها كما تبدو ، وكأن الرمز الرئيسي فيها يوحي بأن الشعب هو الباقي ، اذ في حالة ادراكهم بان حياتهم ستستمر من خلال حياة الصبي ، فانهم يقدمون على التضحية بأنفسهم .

ج . ايتماتوف : نعم ، ربما .

الناقد : والظاهرة الاخرى للرمز تتضح في مجرى الحياة عموما ، فعلى الشيخ ان يفسح الطريق للشاب ، وذلك لكي يستمر الشاب في العيش ، لقد مثلت تلك الفكرة في قالب روائي من حدث واقعي ، ان قصتك هي قصة الحياة والموت !

ج . ايتماتوف : نعم ، واني لاتساءل دائما ، لماذا تميل قصصي دائما الى الناحية التراجيدية ، وجوابي الذي لايتغير ، انها لا تعتمد علي فحسب ، فالانسان هو بالاساس مخلوق مأساوي ، اذ انه حالما يشعر بالحياة من حوله كان يعلم علم اليقين ، بأنه سيترك هذه الحياة عاجلا أم اجلا ، اذ في هذا الاستسلام تكمن مأساته ، ان المخلوقات الاخرى لاتدرك بانها ستفنى يوما ، لكن الانسان يعلم بان كل حي هو فان في يوم ما ، وهو يعرف كيف سينتهي ، وهذه هي جذور المأساة التي يحسها الانسان ، وهي مأساة تصاحبه دائما ، فهو يفقد أقاربه واصدقاءه ، فالموت يطارده دون انقطاع ، ان الحياة هي مزيج من الفرح والحزن ، من المكاسب والخسائر ، من النجاح والاخفاق ، وكل ذلك ضمن خلفية من المشاكل الاجتماعية .

الناقد : ارى ان قصتك هي اشبه بتعقيب منطقي لـ (الباخرة البيضاء) لان المرء اذا دقق النظر في كل اعمالك يرى انها تتميز باتجاه نحو الاتساع والشمول ، كيف ترى تطورك ؟ والى اي حد تتبدل رؤيتك ؟ .

ج . ايتماتوف : لقد اصبحت أشعر اكثر فأكثر بان قرائي يتقلصون مع مضي الوقت . فحينما كتبت قصتي (جميلة) و (شجرة الحور الصغيرة في منديل أحمر) كنت اتسلم رزما عديدة من الرسائل ، ولكني الان لا استلم شيئا يذكر . اني قلما التقي بقرائي ، واعتقد بأني قد جاوزت تلك المرحلة على الاغلب ، فتطور الكاتب يأخذ المسار الاتي : انه يبدا من البسيط ومن الاشياء البدائية ، ثم يقترب شيئا فشيئا من المشاكل المعقدة في التقنية الفكرية ، ان ما اكتبه الان يخاطب القاريء في شيء من الحذلقة ، ان القاريء يجب ان يهيأ ليتلقى بعض الاساليب ، اذ ان ماتدور حوله الثقافة هو تراكم المعرفة والتجارب .

للحصول على فهم اعمق للحياة . وهذه الظاهرة تتضح في الموسيقى . السمفونيات العظيمة التي تبدو معقدة وتبعث على السأم الا اذا كنا مهيئين لسماعها ومنسجمين معها كما يجب . نفس الامر ينطبق على الادب ، فالمسألة تحتاج الى نوع من الموهبة لدى القارىء ليدرك الاعمال التي تثير تساؤلات معقدة .

الناقد : اعتقد ان الميثالوجيا والاساطير تتضح أكثر واكثر في أعمالك ، وذلك كما وظفت الاسطورة في (الباخرة البيضاء) وكما في (الكلب المبقع فيما يخص البطة (لوفر) و (جنيات الماء) ويبدو ان بعض الكتاب السوفيت وخاصة الذين هم من آسيا الوسطى ومن الشمال يستلهمون الاساطير الشعبية الى اقصى حد.

ج . ايتماتوف : ليس الكتاب السوفييت وحدهم من يمارس ذلك ، خذ مثلا ، الاداب الافريقية او ادب امريكا اللاتينية ، ان الادب الاخير على الاخص قد اثر في ، فهم كخالقين لارقى واعمق الكتابات في العالم هذا اليوم ، ربما لان كتاباتهم تربط بين الحاضر والماضي ، كما انهم يحاولون تفسير العالم لنا ، ان الناس يصنعون الحكايات والميثولوجيا لانفسهم ، لقد مر زمن على الشعوب كانت تفكر فيه بمواصفات واصطلاحات الميثولوجيا ، اما اليوم فليس هناك من يستطيع ان يكتب ملحمة غنائية عظيمة او ميثولوجيا ، كماكانت تكتب في اشكالها القديمة ، ان ميثولوجيا الماضي هي ما تبقى من تراثنا الروحي ،وعلينا ان لا نتجاهلها .

لقد حاولت ان أواصل في قصتي الجديدة ، مابداته في (الباخرة البيضاء) اعني توظيف الميثولوجيا والاساطير ، فالميثولوجيا قد امدتني بهيكل اخر قصصي ، اعتقد اننا يجب ان نستخلص الذخيرة الروحية من الماضي كي نتفهم عالمنا الحاضر بصورة احسن ، ان معرفتنا للقراءة والكتابة وتملكنا لجهاز تلفزيون وسيارة ومتابعة العديد من الصحف ، كل ذلك لا يعني ابدا ان هذه كل القيم العالية للثقافة المطلوبة .

احيانا قد يكون شخص امي في منتهى الثقافة، وكما هو على الطبيعة ، وبأمكاناته الانسانية الفطرية الخاصة ، بينما غرورنا واعتدادنا بالنفس قد يهلكنا ويبعدنا عن حقيقة القيم الروحية .

ان على الفن ان يساعد الناس على توسيع افاقهم، ويذكرهم بان القومية والمنعطفات التاريخية ، والافكار العظيمة ، قد وجدت منذ ازمان ، وقبل ان نضع نحن شيئا .

خلال تطوري كفنان ، كنت اعالج غالبا هذاالنوع من الرؤيا المترابطة للعالم واحاول تجنب استخلاص الموعظة الصريحة .

ما ينقص ادبنا هذه الايام ، محاولة تزويدالناس بنماذج معينة من السلوك لكل حالة ، لا اعتقد ببطلان هذا ، الا انه يساعد على تنامي الفن ، ربما نفكر جميعنا ، بأنها الطريقة الوحيدة للتأثير على قرائنا ،اي تقديم النموذج المثالي لهم .

الناقد : لقد قرات جميع مقالاتك ومقابلاتك الصحفية التي نشرت منذ عام ١٩٥٨ ، من خلال ذلك امكن اعطاء صورة عن التبدل الذي حصل في اسلوب معالجتك لمشاكل العالم المعقدة والمتوقع حصولها في استقصاء ومهارة .

ج . ايتماتوف : نعم ، هذا حقيقي ، لكنني اعتقد ان كتابة جيدة ، وادبا رمزيا عاليا هما احسن من اي مقال ، سأكون سعيدا لو استطعت ان اكتب قليلا ، لكن بأجادة اكثر من اعمالي، اني اواجه تحديا كبيرا اذ اني لا استطيع مواصلة الكتابة بنفس الاسلوب الذي كنت اكتب به في الستينات وعلي ككاتب ان اتطلع الى افاق جديدة .

منذ عهد قريب ، قرات لـ (هرمان هيسة) كتابا عظيما اسمه (ذئب البوادي) جعلني اعيد النظر بأمعان في نتاجي ،انحياتنا مليئة بالصور المغرية ، السينما والتلفزيون يعرضان لنا باستمرار اناسا لطفاء ،شواطيء جميلة ، سيارات فخمة ، مشاهد حبرائعة، وكل هذا يخدر افكار الناس ، اننا بحاجة الى اعمال ادبية مقنعة وقادرة على ازالة هذه الفشاوة المغرية ، لتجعلنا نفكر بمعنى الحياة وحقيقتها المعقدة .

الناقد : لابد ان نشير هنا ، الى ان قصصك الاولى، قد احدثت وقعا طيبا لدى القراء ، وذلك في قوة ادراكها للعالم ، وتوافق حسها ، لقد احببنا شخصياتك ، لانهم كانوا منسجمين مع الناس الذين حولهم . في تاريخهم وبالطبيعة المحيطة بهم ، وربما كان ذلك ، لانه ينسجم مع بقايا العلاقات البطرياركية في (قيرغيزيا). نحن في اوربا نفتقد الان الاحساس بهذا النوع

من العلاقات الذي يحاول العودة ثانية ، واعتقد ان كتاباتك تسهم في توضيح ذلك .

ج . ايتماتوف : اني اخطط لوضع كتاب عن تجارب تلك البطريركيات (المشيخيات) يمثل مرحلة المشاعية في العلاقات البشرية ، ليس فقطعن افراحها ولكن عن مآسيها كذلك .

الناقد : خلافا لنا ، لم يمض زمن بعيد منذ ان تخلص الشعب القرغيزي من عصر الراسمالية ، ولم يعانِ ما عانيناه وعلى نفس المدى من اجل الحرية ، وما عانيناه من بعضنا ، من انفسنا ، من الطبيعة ، ومن التاريخ .

ج . ايتماتوف : ربما يرتبط هذا بالتطور الصناعي عموما ، ومن وسائل الرفاه المادية المتاحة للانسان ، هناك امور عديدة فصلته عن الطبيعة مما زاد في نفرته ، ان هذا ممكن رؤيته بوضوح في قرى قرغيزيا .. فالناس اليوم ليسوا كما عهدناهم في الماضي ، فصلات القرابة بينهم ليست كما كانت في السابق ، ومع الاسف لا يمكن عمل أي شيء من اجل ذلك ، اني افتقد ذلك الطراز من الناس الذين قضيت بينهم أيام طفولتي ، انك لا تستطيع الان ان تجد اناسا كهؤلاء ، جدتي مثلا ، والنساء الاخريات من جيلها كن انسانيات ، ولهن مشاعر نبيلة بكل ما تعنيه كلمة نبل من معانٍ ، لم يكونوا يعرفون القراءة والكتابة ، لكنهم كانوا حكماء ، لقد كانوا يتمتعون بحياتهم ، وذلك ما كان ينعكس في شخصياتهم وحقيقة روابطهم مع بعضهم ، مما كان يمنحهم راحة البال والمودة ، أكثر الناس في هذه الايام يعيشون في تنافس مستمر ، لكنهم لا يستطيعون ان يشخصوا هوياتهم .

في السابق ، عندما يتوفى شخص ما – سواء كان شابا أو شيخا – يتوافد جميع الجيران الى جنازته ، معتبرين ان حضورهم من الواجبات ، ومعبرين عن تعازيهم ، انهم يشاركونك احزانك بطريقة حقيقية وصادقة ، وكان عليهم ان يؤدوا ذلك حفظا لكرامتهم هم ، انهم يجتمعون ويذكرون المتوفى ، وقلما يتحدثون عن انفسهم ، ان دفن الميت كان واحدا من اهم الشعائر عند الانسان .

لكن كل شيء قد اختلف هذه الايام ، انك تستطيع ان توصي على كل شيء ، فتطلب عربة الجنائز ، وتطلب حضور الناس .

الناقد : ولكن هل من المحتم ان تندثر جميع المآثر الجيدة ؟ الا يمكن صون اغلب القيم الجيدة فيما لو اجرينا بعض التحوير على اسلوبها ؟

ج . ايتماتوف : اتصور ان ذلك لا يعتمد على انفسنا فقط ، فثمة ظروف عديدة قد تبدلت ، وهذا ما يعكس أثره في عقلية الناس كذلك ..

الناقد : واعتقد ان هذا كان محور اهتمامك الدائم في كتاباتك ، في الواقع انك تتكلم في قصصك غالبا عن امور انقضى عهدها ، وحالات قديمة من السلوك . لكنك توضح ببراعة تقييمك لتلك المآثر والتقاليد ، وبديهي ان العلاقات البطرياركية القديمة للقرى القرغيزية ، كانت محدودة ، لكن الا يمكن اعتبارها قد اسهمت بالتعجيل في التقدم نحو الاشتراكية وتقبل مظاهرها ؟

ج . ايتماتوف : انه سؤال علمي واجتماعي مربك ، لا اتصورني قادرا على الاجابة المقنعة عنه ، لكني بطبيعة الحال . سأتطرق الى ذلك حين ابدأ بكتابات جديدة .

الناقد : سؤالي التالي ، يحمل صفة مبتذلة لكنه صريح ، واعتقد انه مهم جدا ، ما رأيك في مهمة الادب ، وماذا تود ان تقول عن اعمالك ؟

ج . ايتماتوف : حسن ، اعتقد ان على الكاتب ان يعالج ما يشعر به حقيقة ، ففي السنوات الاولى من مسيرته ، يكون الكاتب مليئا بالحماس الرومانسي ، ويعمل جادا في الكتابة وذلك الدور يكون تقليديا على الاكثر ، اذ تكون قد قرات بعض المسائل ، فترغب في تقليدها او كتابة ما يشبهها ، بعد ذلك تبدأ معالجة الاعمال الابداعية الجادة .

اني أود ان أؤكد بانه مهما سما نظام المجتمع الذي نعيش فيه ، فأن الحاجة تبقى ماسة الى الغذاء الروحي ، فالمجتمع بحاجة الى ان يبحث عن نفسه دائما ، الناس غالبا يعيشون على المظاهر ، انهم يواظبون على ممارسة شئونهم اليومية ، ونادرا ، نادرا جدا ان يمتلكوا فرصة التأمل في الحياة بمنظار فني .

الكاتب الحقيقي يصور الحياة بالطريقة التي تجعل من يقراون كتبه ، يتصورون الاشياء من وجهة نظره هو ، ويرون العالم من خلال قلبه ، ومشاعره وافكاره .

اعتقد ان هذه هي طبيعة الموهبة الفنية ، على الكاتب ان يكون قادرا على الايحاء ، على نقل ارائه عن القيم الروحية ، عما هو جيد ، عما هو جميل ، وعما هو رديء ! .

الكاتب هو ضمير عصره ، والضمير يجب ان يكون حاضرا ، سواء كان في المجتمع بأسره او في الحياة الفردية ، اي في كافة الظروف ..

ليس علينا ان نتناول الافكار ، فيما لو كنا ننشيء مجتمعا اشتراكيا متقدما ، فالضمير الفردي يلعب دورا اقل اهمية فيه ، في ظل اي نظام يكون الضمير هو الدليل اليومي للانسانية .

ما هو الكتاب الجيد ؟ انه تكثيف لتجارب الحياة البشرية ، ورغم انها تكتب بدافع ذاتي ، لكنها تتضمن تجارب جماعية ، والتجارب البشرية بعد كل هذا ، فالكاتب لم ينحدر من عالم اخر ، انه يعيش بين الناس ولا يصبح كبيرا الا اذا استوعب معاناتهم ، ان قراءة كتاب يعبر عن موهبة ، يوصلك الى خبرة انسانية ، انه يريك ماذا يشعر الناس ، اي حروب خاضوا ، واي نتائج كانت لهذه الحروب ، تستمع الى مختلف القصص الانسانية ، فتمنح نفسك قيما روحانية .

الناقد : كتب الناقد الادبي السوفياتي (ليف آرتينوف) دراسة هامة عن قصتك (الباخرة البيضاء) وقد قارنها بالكتابات السوفياتية الاخرى ، وانتهى بالنتيجة الى ان كتاباتك تتحكم فيها عقدة الرموز المثالية ، بحيث ان كل ما عدا ذلك ، ياتي في المرتبة الثانية ، هل تتفق مع هذا التفسير ؟ .

ج . ايتماتوف : ان آرتينوف ، دارس ضليع في الادب ويجب ان يكون لديه اسباب لمثل هذا التفسير لاعمالي ، فيما يتعلق بي خاصة ، استطيع ان اقول فقط ، بان كل شيء يعتمد على طبيعة العمل ، وعلى نوعية القاريء الذي يقراه ، اني ارد دائما بان لدي شعورا بتقلص قرائي ، بالطبع سأعالج هذا بوعي . لا افهم كيف حصل ، اني اجد صعوبة في العمل الان ، اذ امتلك الكثير من الصور الذهنية . لكني لا اتمكن من توظيفها حتى اليوم ، هناك اسباب عديدة ، من بينها ، ضيق الوقت لدي ، فاني منهمك جدا ، فلدي مهام عامة عديدة . ولدي الكثير من المشاكل اليومية ، لكن السبب الرئيسي يتمثل في شيء اخر .

فاني اقضي بعض الوقت أطيل التفكير فيما يخص اعمالي ، ولكني لست في عجلة من امري ، كي امسك بالقلم ، اني اشعر انه من الصعب ارضاء معظم القراء ذوي المستوى العالي من الثقافة ، واعتقد باني اذا كتبت شيئا أكثر بعد ، فسيكون ترديدا في القصة والموضوع لما اعتدت ان اكتبه دائما ، ولكن على مستوى أرفع .

العمل يكون جيدا ، حتى لو اقتصر على تصوير شريحة صغيرة جدا من الروابط والعلاقات في هذا العالم الواسع والتي يجب ان نشعر بها . ان عالم اليوم ، وكذلك العالم الذي انقضى ، مهمان ، لان الماضي يلوح لنا دائما كأنه البداية ، لذا يجب ان يكون هناك حوار بين الماضي والحاضر ، بين الروائع الادبية للماضي والاعمال التي تنجز الان .

اني أفكر الان ، ماذا سأكتب ، فمن ناحية ، افكر بان علي أن أتناول امورا مبسطة ومعقولة وغير غامضة ، ومن ناحية اخرى لدي نزعة لتحاشي السهولة ، على ان اعكس تعقد العالم ، وادعو القاريء لان يجتاز معي الافاق الروحية الفسيحة ليرتفع الى مستوى عال ، اني أود فقط ان اوقظ ضمير الشعب ، وان استثير فيه اعمق الافكار ، كي يمكنهم تفهم حياتهم بصورة افضل وروح العصر الذي يعيشونه .

عليهم ان لا يتصوروا انفسهم يعيشون اما في جنة او في نار ، انهم بحاجة لتفهم الحقيقة ، لهذا فهم بحاجة الى الادب ، اذا نحن لم نقرأ ، فانا واثق بان عقليتنا لن تتطور الى اكثر مما هي عليه عقلية الطفل ، ان الادب ضرورة لتطور الفكر الانساني وللمشاعر الحية ، ولتربية الذوق ورهافة الحس فينا ، اننا قد اعتدنا ممارسته ، ولكننا غالبا ما ننسى ما هو ، تصور ما يمكن ان تشبه اذا لم تكن قد قرات كتابا واحدا ! .

الناقد : اذن فتجاربي تقتصر على ما جربته بنفسي فقط ، وهذا لا يكون شيئا هاما ، حين اخبرتني عن مشاريعك قبل قليل ، فكرت فجأة بالبصل ! انهم يقولون ان البصلة لها عدة طبقات من القشور ، العمل الادبي الجيد له كذلك عدة طبقات . اني أحب الاعمال التي تكون حتى طبقتها السطحية مهمة وتمتع الذهن ، وبعض القراء لا يذهبون الى أبعد من تلك الطبقة الاولى ، اخرون ربما قد يصلون الى الثانية ، واذا تمعنوا في الكتاب بروية أكثر ، فقد ينتهون الى الثالثة او حتى الرابعة ، لكن بعض الكتب قد تحتوي على ست او سبع طبقات ، واحيانا قد يفهم المؤلف نفسه ست طبقات من كتابه ،

ويترك لحدسه ادراك الخفايا ، اي انه يصبح كالقارىء تماما .

لقد فكرت بقصتك (الباخرة البيضاء)، فغيرك من الكتاب ربما قد ينهي الكتاب عند موضع اخر ، فربما يتوقف تماما ، بعد الفصل الذي يقطع فيه (اوروزكل) راس الغزال ، والولد يرقبه مغلوبا على أمره .

ج . ايتماتوف : هل تعتقد بأن ذلك سيكون احسن ؟

الناقد : بل سيكون اروع ، اذ انه في الحقيقة سيثير مشاعر الخيبة ، مع انه حسبما يبدو سيصبح اقل مأساوية ، لان الصبي سيبقى على قيد الحياة ، وقد يبدو امرا نابيا ان يقال هذا ،لكن موت الغلام وكأنه النهاية السعيدة ، عند اجراء المفاضلة ..

ج . ايتماتوف : لا أدري ما الذي يضطر الواحد لان يتوقف تماما .. قد يكون على الارجح بوحي من المنطق أو منبعثا عن احساس ما ، يجب ان أقول ، بأني في الاصل اردتها أن تكون قصة قصيرة ، اردتها مرثية وقصة حنين الى الوطن، تتحدث عن أيام صباي ، والناس الذين تعودت أن أعيش بينهم منذ أمد ليس بالبعيد .

في الخريف .. قصدت منطقة الجبل مع نفر من اصدقائي ، فحاصرتنا عاصفة ثلجية ، لقد أصبح كل شيء فجأة ، أبيض ، فكنت لا تستطيع أن ترى الى أبعد من متر واحد ، اخيرا رحلنا الى قرية ، حيث قضينا الليل فيها ، وفي الصباح الباكر ، صفت السماء وواصلنا مسيرتنا ، في الطريق رأينا سيارات شحن قد جنحت واعاقها التيار الثلجي ، وحين وصلنا الى فسحة الغابة ، صادفنا شيخ هرم ، وتحدثنا معه بعض الوقت ، لقد سألته عن الطريق ، فأخبرني بأنه خلال الليل توقفت السيارات قرب داره ، وان السواق قضوا الليل عنده ، فسألته عن حياته وعمله ، وهل تبقى بعض من غزال (المارال) في الغابة ، فأجاب بانه لم يتبق منها شيء ، ولكن ثمة غزال عاش فترة طويلة يتجول فيها حتى السنة الماضية ، لكنه اقتنص اخيرا .

لقد مس هذا بيت القصيد من قصتي ، فرغبت ان أصف ما رأيت ، كيف سرنا ، وصادفنا السيارات الجانحة ، وكيف تكلمت الى الرجل العجوز ، لقد أردت ان أصف حزن الرجل العجوز على موت الغزال ، انه حاول ان يقول للناس بان يكفوا عن صيد الغزال في المكان الذي تقطنه عادة قبيلة الـ (بوغو) التي ترعى غزال (المارال) .

لكنني عندما جلست الى الكتابة ، أحسست بان هناك شيئا أكبر من تلك الحادثة ، وهكذا أوردت فقرة الصبي ، فقد تذكرت بأني شاهدت غلاما صغيرا في مأوى الرجل العجوز ، وقد قال العجوز بأنه يأخذه الى المدرسة كل يوم . فسألته ، اين تقع المدرسة ، فأجابني، بانها تقع عند الطرف الاخر من الغابة ، حيث يأخذه كل يوم ، ثم يعود لارجاعه ثانية ، وهكذا فان قصتي تستند على اناس حقيقيين ، وعلى احداث ولكن على الادب ان يطور الاحداث الواقعية ، عندما وصلت الى منتصف قصتي لم تكن لدي اية فكرة ، عن كيف يجب ان يكون تصرف الصبي في النهاية من المهم احيانا البحث عن الافكار ، فقد امضيت مرة وقتا طويلا في كتابة مسودة ، فأنا عادة اكتب ببطء وبيدي،ولم اتحرك من مكاني حتى كنت قد انهيت اخر جملة سطرتها وانا في منتهى الارتياح ، هناك كتاب يكتبون بأشكال اخرى مختلفة . انهم يخططون للفكرة العامة ثم يستكملون التفاصيل ، اني لا أتمكن من سلوك هذه الطريقة ، اذ اني اتناول كل شيء رأسا منذ البداية .

كان الامر هكذا : لقد عملت بجهد متواصل ،وخطر لي ان استنشق قليلا من الهواء المنعش .. أتذكر ذلك اليوم بكل وضوح .. فقد كان لدينا كوخ صغير له شرفة تصلها بالارض عدة سلالم ، وضعت في قدمي حذائي الجنفاص ، ولسبب ما نسيت ان أشد رباطه، لقد كنت مشغولا جدا بقصتي ، فحين وصلت خارج الشرفة ووضعت قدمي على السلم لاشد الرباط ، في تلك اللحظة ، وفي ومضة اشراق خاطفة ، توصلت الى كيف يجب ان يتصرف الصبي .

ان فكرتي في الاصل عن فصل الختام ، كانت مختلفة ، فالغزال يذبح ويحزن الصبي عليه حزنا شديدا ، حيث يستيقظ في الصباح الباكر ، ليجد ان الثلج بدأ يتساقط ، فيضمه جده على ظهر الحصان، ويأخذه الى المدرسة .

قررت عندئذ تغيير تلك النهاية المحزنة بغيرها ، بأخرى رمزية ، وهي ان يسبح الولد بأتجاه الباخرة البيضاء ، وهي مثاله ! .

الناقد : قبل ان اقرأ قصة (الباخرة البيضاء) كنت قد اطلعت على مختلف الاراء عنها ، بعضهم قال . انها قصة غريبة تختلف عن قصصك السابقة لكني اعتقد انه من الممكن القول ، بان (الباخرة البيضاء) هي بداية مرحلة معينة في نتاجاتك.

ج . ايتماتوف : نعم ، ربما يكون هكذا ..

الناقد : لكن معظم اقاصيصك ذات غنى عام ، فبالنسبة لي ، سحرها الخاص يتجلى في طاقتها على التفسير ، وكل قصة من قصصك لها بعدها الواسع اذ ان كل شيء فيها مترابط .

ج . ايتماتوف : نعم ، هذا صحيح ...

الناقد : بعض الكتاب ، لا يهدفون الى هذا التكامل ، فمثلا (راسبوتين) او (ترينوتوف) .. انـي لا اقصد الى تلميح معين بكون هذا جيد وذاك رديء ، الا ان هناك اختلافا بينا في الاسلوب .

ج . ايتماتوف : بلا شك .. ولكن هل يعني هذا انـه لا يمكن تفسير اعمال (راسبوتين) ؟ كلا ، انك بكل بساطة تتمكن من الولوج اليها بطرق مختلفة ، واعتقد ان (راسبوتين) يملك قدرة كافية على التفاصيل ، ويعرف كثيرا من العادات والتقاليد ، واكثر من ذلك طريقة روايته للواقع الاجتماعي ، فلو جاز لي ان اعبر انا بنفس الطريقة ـ كما لو كانت هي طريقتي في الاصل ـ فسأكون على الغالب اكثر اهتماما بالفكرة الاساسية حيث يعتبر كل شيء ماعداها ، وقفا على خلفية القصة .

الناقد : اني واثق بان كل شيء يتوقف على ماركزه الكاتب في ذهنه ، وعلى الهدف الذي يود تحقيقه ، وذلك ـ كما ارى ـ خلافا لاسلوب (راسبوتين) و (تريفونوف) اللذين ـ يبحثان في عكس المتناقضات وعقد الحياة ، انك تبدي اهتماما اكثر بقدره الرأي والفكرة ، وهما في الواقع مايدفعك الى ان تكتب قصصك ، اوما يجعلك لا تلجأ الى طرح الحلول النصفية ، أو المهادنة . فجميع قصصك تنتهي بالنصر المطلق لمبدأ مثالي .

ج . **ايتماتوف** : هذا صحيح ، فالمهادنة غير ممكنة ..

الناقد : يهمني جدا ان اعرف شيئا عن مسرحية (تسلق فوجي ياما) التي الفتها مع (كلتاي محمد جانوف) بماذا اسهمت انت ، وماذا قدم زميلك الكازاخستاني في العمل ؟ يبدو لي ان الفكرة كانت من عندك ، ولكن اللغة تختلف بطريقة او اخرى عما هي عليه قصصك .

ج . **ايتماتوف** : كنت انوي كتابة القصة بنفسي ، وقد شرعت بذلك ، ولكن خارت عزيمتي ، فقد طلب مني مسرح (سوفرينك) حيث كان لي هناك بعض الاصدقاء ان اكتب مسرحية لهم . اجبتهم باني لا امارس كتابة المسرحية ولا استطيع كتابتها ، لكنهم أصروا . قدمت مرة الى موسكو فقابلني ثلاثة منهم وسألوني عما اذا كنت قد كتبت شيئا خلال هذه المدة ، ايقنت اني قد وقعت في مأزق ، فأخبرتهم عن القصة التي كتبتها وقلت انها تبدأ بهذه الجملة : « لاول مرة في حياتهما يجلسان في سيارة للشرطة » وكان هذا يشير الى (مابيت) و (الماكول) اللذين اوقفا ، واخذ بهما الى ادارة المزرعة الحكومية ، لماذا ؟ وماذا حدث بعد ذلك ، اراد اصدقائي ان يعرفوا هذا ، فأخبرتهم بان بعض الشخصيات في قصتي يتقابلون فوق جبل ويتذكرون صديقهم القديم (صابر) وشيئا فشيئا حدثتهم بكامل القصة ، فأصبحوا متحمسين لها ، وفكروا بأنه من الممكن تحويلها الى مسرحية رائعة ، وراحوا يوضحون لي كم ستكون مدهشة لو نفذت كتابتها ، وكم ستثير من العواطف الانسانية وهلم جرا ... في النهاية ، استسلمت وقلت لهم حسنا ، سأكتب مسرحية .

مرشهر ولم اخط سطرا واحدا . اذ لم اتمكن من ارغام نفسي لابدا في كتابة المسرحية ، ومر شهراخر . كان كل شيء مخططا في ذهني ولكن لسبب او اخر ، لم استطع ان انفذ اي شيء على الورق ..

مل اصدقائي من الانتظار ، وكنت انا في حيرة وارتباك عما أصنع ! ثم صادف ان لقيني صديق لي يكتب للمسرح في (فرونزي) . فقلت له : اصغ . اني متورط الان في مشكلة ، وسأروي لك قصة ، ثم اخبرني بعد ذلك هل من الممكن تحويلها الى مسرحية .

تجولنا في الشوارع حتى الرابعة صباحا ، كنت اروي له اثناء ذلك قصتي بشغف فأصبح صديقي متحمسا لها ، اذ في فترة شهر كانت المسرحية جاهزة باللغة الكازاخستانية ، ثم استغرق مني عمل شهرين كاملين لتنقيحها ونقلها الى اللغة الروسية .

الناقد : ليس من الصعوبة بمكان . ان يخمن بانك لم تكتبها كلها بنفسك .

ج . ايتماتوف : اني لست كاتبا مسرحيا ، ولم اكن منه يوما ، واقول الان بأني لن اكنه .

الناقد : ان (مابيت) في (تسلق فوجي ياما) يوضح في شعر على لسان (صابر) انه يحاول الافصاح عن الحقيقة الابدية للانسان ، لقد كان في هذا ضعفه وكذلك قوته ، وشخصية اخرى هو (اوزيف تاتينج) يقول : ان الوصول صعب جدا ، لان الانسان ليس في موقعه الصحيح ، اي انسان هذا ، هو الذي يفكر فيه ؟ . اعتقد ان المحاورة التي جرت في المسرحية ترتكز على احساسك المباشر في كتاباتك .

ج . ايتماتوف : نعم ، فمن سوء الحظ اننا نعلم الناس بأن يفهموا الادب على انه انعكاس لتقدم المجتمع فحسب ، لقد آن الاوان لان نضيف الى الصورة الحقيقية للمجتمع المادي مقولة عن العالم الموعود زمانه ، وجنسه البشري .

رأي

ماقبل النقد

□ خيري منصور

بين الشعر ـ التسلية الراقيه ـ التي حاول واحد من ابرز شعراء القرن ان يضع لها اصولا وقوانين ، أو كما يقول فروست الامريكي شبكة تعطى لعبة التنس مغزاها .. وبين الشعر الذي يرفض اصحابه المهمومون الترفيه .. مجرد الترفيه عن اناس بلا هموم بين هذين النمطين ـ القطبين امتدت مسافة مليئة بتعريفات الشعر ، كلها تنتهي الى ما يشبه الاحاجي ، وربماكان تعريف هاوسمان الطريف للشعر قابلا لاحتواء كل تلك التعريفات الزائفة ، حين شبه الشعر بالفأر ، والباحث عنه بالقط لا يعرفه مسبقا لكنه سرعان ما يحزره حين يراه .

لا نهدف هنا الى استعراض تعريفات محددة للشعر ، لا لانها تقول جميعها الشيء ذاته أو انها بمعنى أدق لا تقول شيئا ، بل لانها تنهمك في المحاولة لان تصبح هي الاخرى شعرا حيث لا قصيدة .. أو عنوانا حيث لاشعر ولا قصيدة .

قد تختلف مقترباتنا ونحن بصدد طرح سؤال .. يجمع اغلبنا على جدارته وأولويته بالطرح حول الشعر .

لماذا انطفأ الحماس النقدي تجاه الشعر .. ولماذا أصبح أكثر الانشطة هامشية ؟ رغم ما يتبدى للوهلة الاولى من انتشاره أو اتاحة حيز له يحسده عليه سواه من الانشطة ..

من يتابع عناوين المقالات المنشورة في المجلات والصحف والتي تعنى بالشعر ونقده يلاحظ أولا :

* ضيق الدلالات رغم كثرة العناوين ، انها كثرة (اشتقاقية) ان صح التعبير ، وبمعنى اخر يافطات عديدة مرفوعة على سياج أرض صغيرة.

* وثانيا : هي عناوين شاهقة وطموحة ، لا رصيد لها في ما يجيء اسفلها من كتابة ، قد تطرح سؤالا وبعد سطور قليلة من المراوحة حوله تتخلى عنه ، وقد تطرح قضايا عديدة تتداخل وتمحي حدودها دون ان تستنفد واحدة منها .

* وثالثا هي عناوين مكرورة ، تحتال على اللغة بهدف احتياز شرعية الطرح مجددا امام القارىء .

ـ ٢ ـ

يشير احد النقاد الى مسألة اراها بالغة الاهمية بالنسبة لنقدنا الحديث .. هي ما يسميه التفاوت بين الاعداد العقلي وتربية الاحساس الجمالي ، وحين يكون هذا التفاوت لصالح الاعداد العقلي نكون قد خسرنا كثيرا من الابداع ، الابداع المقصود هنا على مستويين .. النص وقراءة النص ، أي نقده بمايتيح خلقه مجددا .

ناقدنا ـ في حالات معينة ـ قد يقرأ كثيرا ،بلغات اخرى أو مترجمات الى العربية ، وهكذا يتابع ما يكتب من نقد في العالم ، ويأتي الينا متأنقا بالغ المعرفة حين

يتحدث في الاطار النظري ، عندما يتحدث عما ينبغي وما يجب ، لكنه يباغتنا وهو يترجل عن « مكتبته » ليمارس نقدا تطبيقيا ، يتفلت منه النص ، ان لم نقل يخلفه وراءه بكليته ، واحيانا لا نكاد نصدق ان كاتب (النظرية) هو نفسه ناقد (النص) . انه التفاوت بين الاعداد العقلي والحساسية الجمالية .. الذي ينطبق كثيرا على ناقدنا الحديث . وبشيء من التفصيل نقول .

ان الحساسية تجاه اللون أو الصوت وتحول الايقاعات لا تتأتى بقراءة ما يتعلق بهذه الامور ، أو ادراكها الذهني ، وتلقيها الواعى في مرحلة معينة ،

ليس هناك أذن تتلقى (حسب الطلب) هناك تربية وعادات اصغاء تنشأ عليها الاذن ، تنعكس في القصيدة كما في الحياة ، وبقليل من التبذل نقول : ليس ثمة أذن تنتشي بسمفونية في البيت وتفعل الشيء ذاته بنقيضها في (سيارة الاجرة) أو لدى باعة الاشرطة .. اللهم الا اذا كانت أذن مغتربة حتى الجذور ، كاذبة .

ــ ٣ ــ

منذ أقدم الازمنة والقول بتداخل الفنون امر مفروغ منه ، للوحة موسيقاها لمن يستطيع الاصغاء ، وفي القصيدة تشكيلات لونية ومرئيات لمن يستطيع النظر ، وهكذا لا نجد تخوما فاصلة لفن معين تعزله تماما عن سواه من الفنون ..

لدينا ، الفنان التشكيلي لايكاد يعرف (ألف) الشعر ولا نقول (باءه) .. واكثر شعرائنا غريبون عن الفن التشكيلي غربة لا حد لها ، الا في حالات قليلة تتوزع بين الاهتمام الاصيل والتظاهر الوقتي ، ولهذا أسبابه :

* حين يكون الشعر جل التراث ، وله هذا الرصيد في وجدان شعب ما ، وحين يكون (الرسم) حكرا على (عزلات) أو مراسم مغلقة تتنفس مرة أو اثنتين في العام .. من الطبيعي ان يحدث الصدع

في عادات التلقي لدى الناس ، ومن الطبيعي أيضا ان يقترض الرسم أدوات نقده ومصطلحات هذا النقد من (الشعر) .

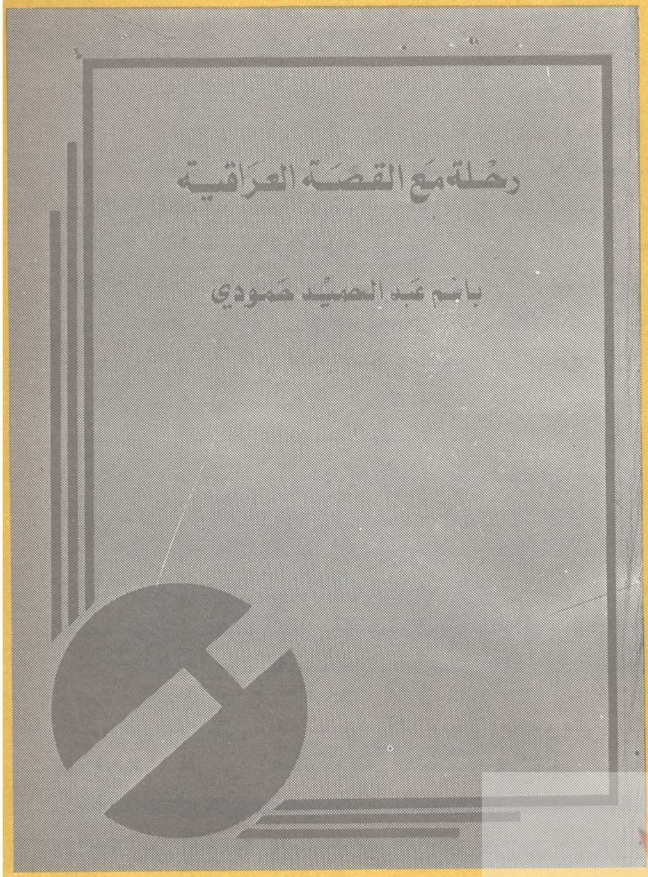
* ليس جديدا القول ان الجامعات في الاقطار العربية آثرت الابتعاد عن احتدامات الواقع بمناهجها وبنهجها ذاته ، فهي مستريبة ابدا بكل ضروب الحداثة ، ولعلها ادركت ان اسهل الوسائل للاحتراز من الحداثة الغاؤها أو تجاهلها .

وحتى في المراحل التعليمية التي تسبق الجامعة وتمهد لها ، نذكر وتذكر اكثر منا الاجيال السابقة ، كيف كانت حصص الرسم او الموسيقى وغيرها أشبه بنتوءات في برامج التدريس لا يعمل لها حسابا ولا ينظر اليها بجدية . ناهيك عن ان الشعر نفسه كان يلقن ــ ولا يزال في كثير من الاقطار العربية ــ بطرائق منفرة ، تحرص على خلق (ببغاوات) تحفظ عن ظهر قلب مالا تفهم وتستوعب أو تحس حتى ، خشية العقاب .

ــ ٤ ــ

أخيرا يمكن القول : ان كثيرا من المشكلات المتعلقة ، بثقافتنا لاتزال ماثلة ، وبعضها يظهر بمظهر (الازمة) المقيمة ، لعل القصور هو في طرح تلك المشكلات ، هذا الطرح الذي يغرف عن السطح ، ولا يقيم وزنا لما يتنامى في السر ، هناك عميقا في الجذور .

مناقشات



نال الكتابة والبحث في القصة العراقية وعن القصة العراقية اهتمام عدد متزايد من الكتاب والنقاد والمؤرخين وحتى اصحاب الدراسات او الرسالات الجامعية لذلك فان المكتبة العراقية قد اكتظت بعدد مناسب من هذه الاهتمامات المدونة . وبالطبع ان بين ما نشر ما هو غني وفقير . سمين وهزيل تبعا لموهبة وتمكن الكاتب والباحث من مادته وقدرته على التعبير فان الضعف في التعبير يجعل الكاتب يتخبط ويدور لتفقد احكامه عدالتها ورصانتها .

والحقيقة ان القصة العراقية جديرة بهذه العناية من قبل من يكتبون عنها وذلك لسعة عطاء كتاب القصة وتوالي اصدارات وزارة الثقافة والاعلام لنشر المجاميع والروايات في مستويات وجوانب متعددة المشارب والالوان .

واخر ما صدر في هذا الحقل عن القصة العراقية عن وزارة الثقافة والاعلام كتاب بعنوان ـ رحلة مع القصة العراقية ـ للاستاذ باسم عبدالحميد حمودي . والتعليق على هذا الكتاب ونقدة نقدا عمليا عادلا يتطلب دراسة ووقتا لا يتسع لي هذه الايام ... فما دام المؤلف هو احد النقاد فيجب ان يتميز نقد الناقد لهذا الكتاب بمنظرة عملية محدودة اشبه بالنتائج الرياضية المنحدرة من مقدمات منطقية .

رحلة مع القصة القصيرة

□ عبد المجيد لطفي

على ان هذا الا يمنعني عن الكتابة ـ بما يشبه التعليق ـ على ما خصني به الاستاذ حمودي في رحلته ولان قراء الادب والقصة في هذه الايام قد بلغوا مرحلة عالية في الذوق والفهم وقدرة المران على اعطاء احكام عادلة ومجردة فان ما كتب الاستاذ حمودي يقع تحت طائلة ما يصدر من القراء من أحكام نقدية تفند أو تؤيد ما كتب الاستاذ حمودي عن هذا أو ذاك .

انني بكل تأكيد لا اتضايق من النقد فقد تعرضت له وتعرض لي طوال نصف القرن الماضي ذلك لان النقد اما ان يكون جادا وعادلا أو سيئا مفرضا وهداما .

وفي كل الاحوال تظل للنقد أهمية التصريف بالاثر المطروح للنقد بما في ذلك النقد الهادف الى الهدم والتطفيف والتقويض لانه ما من عمل ادبي أو فني اصيل

القصة القصيرة والادب كله لا يعتمد على الواقعة او الوقائع المتعددة انما يستمد جماليته من اسلوب التعبير وحلاوة الكلمات وترابطها بنسق انساني عذب فتجريد العمل الادبي من ذلك هو نزع للحلم عن الجسم وابقاء الهيكل العظمي الذي ليس له من جمال دون لحمه المنزوع . واذا كان الاختصار مطلوبا أو سائدا في الكتابة

الصحفية السيارة فليس مقبولا ابدا في الدراسات الجادة التي تنتظمها الكتب التي قد تتحول الى مصادر لاسيما واننا فقراء في المصادر الجديرة بالاعتماد والاهتمام ومن المؤسف ان جميع الدراسات عن القصة اعتمدت في الاطعام على أحكام سبقتها هي في الاصل ساذجة ومدرجة وسطحية فانقلت تلك الملامح المتهافتة من هذا الكتاب

الى الاخر واحيانا بحرفية كاملة من ذلك ان جميع من كتب عن بداياتي القصصية قد سمى مجموعتي الاولى — اصداء الزمن — مجموعة قصصية في حين لم تكن كذلك اصلا فهي مجموعة من الشعر المنثور والمقفى والخواطر الادبية فلم يضعها كاتب أو مؤرخ في الدرج المناسب والجدير بمحتواها ..

وراسخ يمكن للنقد — مهما قسا — ان ينال منه لان الشوامخ لا تقوض بمعاول هزيلة ومعوجة وهذا القول يرد على كل نوع من الهدم الذي يتوخاه النقد الجائر ضد الاعمال الجديرة بالثناء أو ضد الاشخاص المبدعين لها .

لقد عزز المؤلف كتابه بفقرات طيبة من اراء واحكام كتاب النقد الادبي في الغرب ولكنه نسي احكام أو مبادىء تلك الاحكام عند حكمه على ادب من تحدث عنهم متخذا سبيلا للنقد هو احوج ما يكون بدوره للنقد والتقويم

لان النقد دون ضوابط منطقية مستمدة من الاثر الادبي بأمانة ينتهي حتما الى الاعتباطية وهذا ما وقع المؤلف فيه مع أكثر من تناولهم أو تطرق الى بعض اعمالهم .

واسوء ما في النقد ان يجتزىء الباحث الحدث في العمل الادبي فيتحدث بخلاصة مختصرة عن ذلك الحدث أو الحادثة التي تضمنتها القصة وهذا ما فعله في

التحدث عن قصتين لي هما الاسد بورمان والبطل الصغير اذ مر بالحدث مرورا خاطفا مسيئا تماما الى ماجريات الحياة والناس والافكار فيهما وبديهي جدا ان

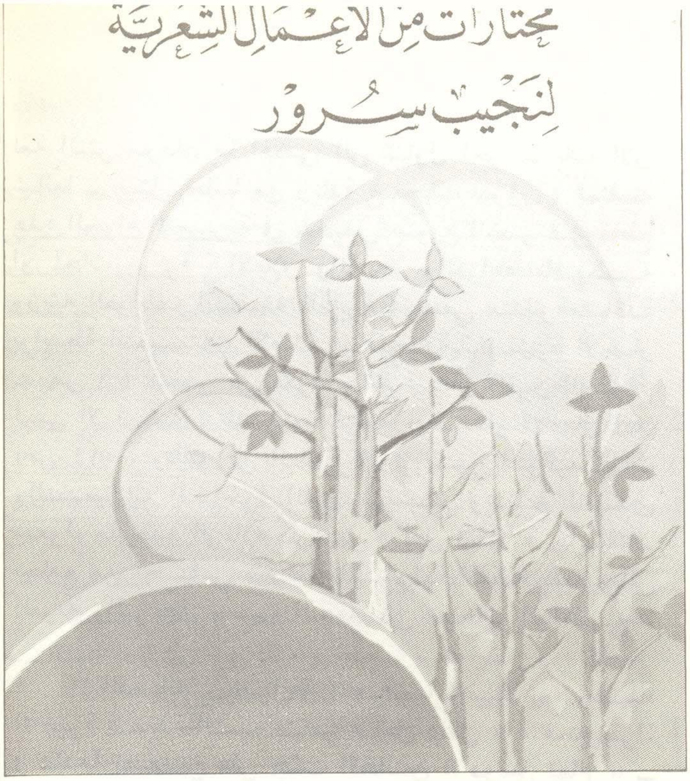
ومما عاب الاستاذ حمودي على قصتي — عودة البطل الصغير — انني استعملت فعل الكينونة كثيرا واحصى انني استعملت الفعل الناقص — كان وكانت — عشر مرات في صفحة واحدة ولا ادري أي عيب في هذا ما دام البناء متينا والكلمة في موضعها . ويبدو لي ان

الاستاذ باسم حمودي يجهل قيمة — كان — هذه اللفظة التي تبني وتوضح السمات والصفات في الاشياء حيث تبدأ بها ارفع الاعمال الادبية وفي القرآن الكريم وهو ابلغ البلاغات واقوى العبارات برد فعل الكينونة هذا كأكثر المفردات التي وردت في هذا الكتاب العربي المبين فما من حكمة وموعظة أو ترغيب أو ترهيب الا وفعل — كان — يأتى في البداية أو المنتصف منها .

والى جانب هذا فقد قال المؤلف — انني استخدم محسنات بلاغية متواضعة — وهذا خطأ فادح بالنسبة لفهم الكاتب أو الناقد فأن اسوء ما أصاب اللغة العربية والادب العربي عبر قرون هو جثوم الاسس والقواعد البلاغية على الاداء الفني السليم ذلك ان الادب العربي شعرا ونثرا وحكمة كان ساطعا ورخيا قبل تدوين اسس الصرف والنحو وظهورها وقبل ظهور البلاغة والموازين أو البحور الشعرية واذا كان علم النحو قد أدى دورا عظيما ونبيلا للغة العربية بأن صانها من اللحن والجنوح الى الخطأ في النهايات عن طريق الحركة والاعراب فأن علم البلاغة وقف حجر عثرة امام انطلاقات الابداعات العفوية السلسة حين صيرت العلامات او الصيغ البلاغية كل شيء لتقويم ادب اديب أو شعر شاعر وباعتقادي ان تحكم النقد البلاغي والمحسنات اللفظية في الادب كان عاملا من عوامل خموده في فترة يحددها التاريخ بفترة الظلام فمن تكن له هذه الفكرة عن البلاغة كقيد عند التعمد في اقحامها لا يمكن ان يبحث عن الصور البلاغية التقليدية ، متواضعة أو عالية ، انما يجيء ما يكتب الكاتب حاملا اسلوبه وطريقة تعبيره خاليا من البلاغة أو مليئا بها .

ومع كل ما تقدم وما يطفح به الكتاب من أحكام متناقضة فانه يعتبر واحدا من افضل الكتب الصادرة في هذا المجال ويمكن ان يتخذ مرجعا ومصدر ثقافة في النقد الادبي لما انطوى عليه من أفكار وأحكام واقتباسات لكبار كتاب النقد في الغرب ...

فله الشكر على ما فعل فالكمال لله وحده وما من مؤلف متواضع النفس الا ويجد في ما اصدر اكثر من خطأ أو نقص والحصيف هو من يعترف بذلك دون مكابرة أو خيلاء .



كتب

مختارات من الاعمال الشعرية لنجيب سرور

عبد الجبار عباس

لعل أبرز ما يمكن أن يستخلصه مؤرخ الشعر الحديث من هذه المختارات الشعرية للفنان الراحل « نجيب سرور » انها لوحة امينة لما حاولته مرحلة الريادة في الشعر الحر ايمانا بمبدأ الواقعية ـ فكرا واساليب ـ وسعيا عبر التجريب والتأصيل الى بلورة مصطلح شعري جديد يبدأ من ضرورة « البوح » في الشعر الغنائي :(**أنا لا أنظم الاهين أكاد اشل ـ مالم أوجز نفسي في الكلمات ـ ص ١١٦**) ليغنيها بالتجربة الحياتية والثقافية الخصبة ، فاذا كان تزاوج الغنائية والواقعية ، ثمرة الانصهار بين الخاص والعام ، قد جعل قصيدة « سرور » قريبة أليفة تبوح بمكنوناتها من القراءة الاولى السريعة فلا تكاد تحس الحاجة الى اعادة قراءتها ، فان حيوية المصطلح الشعري الجديد لدى « المجتهدين » من رواده سرعان ما أغنى هذا الطابع الغنائي الواقعي بالنظرة المتأملة والتشوف الى آفاق انسانية فتحتها تجربة الالتزام وأغنتها الينابيع الثقافية المتنوعة بما سمح للشعر الحر أن يبارح طابع «الواقعية اليومية » الى مشارف « الرؤيا الشعرية الحديثة » كما حاول « سرور » تجسيدها في « الكوميديا الانسانية » و « التراجيديا الانسانية » عبر محاولة جادة لاسباغ سمة التأمل وحوار الافكار على القصيدة الغنائية ذات الصوت المنفرد ..

ينتمي « نجيب سرور » الى جيل آمن بالكلمة النظيفة المشبعة بحب الجماهير الكادحة والالتزام بقضاياها المصرية فكانت سلاحه وطريقه الى الاخرين : **(لم نكن نملك غير الكلمات ـ حين كنا كالعصافير نغني ـ للعرايا .. للجياع** ـ ص ٥٤) شحذتها المعركة ضد **(الوحش في قلب المدينة ـ وله ألف ذراع (** فلم تكن محتاجة الى التزويق أو الالغاز لانها (لم تكن متقاطعات) بل مرايا طافية : (**الالفاظ كما المرآة ـ ماذا يبسم للانسان ـ في المرآة سوى الانسان ؟ ـ في الفاظك اعرف نفسك ـ الالفاظ لها ميزان** ـ ص ١٥٨) ، فلا يعود غريبا أن يحفل شعر سرور بما رسخته ريادة الشعر الحر من مزايا الاتجاه الواقعي رؤية وتناولا ، وانتشوب بعض شعره هنات هذا الاتجاه من عيوب البساطة الشعبية : كالمبالغات الكلامية (ص ١٣٢ـ١٨٢) أو القناعة بالتعبير السهل الجاهز تعليقا على لقطة يومية (نوجا ـ ص ١٣١) ، ولا يعود غريبا أن تتوزع اغلب قصائد المختارات بين بحري « المتدارك » و « الرجز »: فكلاهما يغري بسهولة الانسياق وراء ايقاع الكلام العادي أو لهجة الحوار في الحياة اليومية ، مما يجعل لغة الشعر قريبة المنال ، بعيدة عما تتطلبه اللغة الشعرية الان من صبر على ابتكار المجاز أو الصور الدقيقة المعمقة، لتحل محلها الصور السهلة القريبة وتتابع المفردات على النحو الشائع في كثير من شعر الريادة : **(صديقتي اليك حفنتين من دموع ـ حصادي الهزيل ـ خلاصة المسير في الصباح والاصيل ـ ورحلة الشقاء والنشيج والانين ـ حكايتي دموع** ـ ص ٦٥) .

على أن هذا الاداء السهل الذي يقرب الشعر من

لغة النثر سرعان ما افضى الى تناول اخر ـ بات الان شائعا ـ يمثل جانبا من ريادة « نجيب سرور » تمثله هذه الجرأة التعبيرية في تلخيص صورة العصر عبرمقاطع أو لمحات مركزة : الاعلان والشعار والعواطف المنهكة وريثة العواطف السليمة الغابرة ، تلتقي متناثرةمتباعدة بواسطة التضمينات الامينة أو المحرفة : (نشرة الاخبار ـ ص ٩) للتعبير عن فكرة ساخرة : ان القرن العشرين ليس الا (نكتة) تلد فيها النملة فيلا ، أو الافيال نملا (ص ١١) ، وتلك هي البذرة الاولى لمنهج التوقيعات والتضمينات الساخرة الذي سيشيع وينضج لدى شعراء ما بعدعه الريادة ـ شعر « أمل دنقل » خاصة ـ بجامع من احساس محبط بالمسؤولية المعطلة يفضي الى الغربة والترحال وصب النقمة على تفاهات الواقع :

(القصائد : بصراحة ، عتاب ، وصية) ، وهذه الاخيرة شديدة الشبه بشعر « أمل دنقل » ، فحين نقرأ: **(عندما تصعدين على جثث الخائنين « دوسي تمام » ـ فهمو الان يشنقون صغارك خلف جدار الظلام ـ بعد أن أشعلوا النار في البيت والمصنع والمزرعة ـ بل وفي حرم الجامعة ـ وغدا سوف يبيعون أهرامك الاربعة ـ مفروشة لليهود ـ ص ٣١)** تذكرنا هذه النبوءة الصادقة بنبوءة « **أمل دنقل** » في « **العهد الاتي** » : **(وغدا سوف يقتسمون صغارك فوق صحاف الطعام ـ بعد ان أشعلوا النار في العش والقش والسنبلة ـ وغدا يذبحونك بحثا عن الكنز في الحوصلة ..)** ، بل ان هذا الشبه يمتد الى (برتوكولات حكماء ريش) حيث يكون الاداء الشبه بطابع النثر ذي المفردات المبتذلة منسجما مع ابتذال الموضوع نفسه وهيجان النقمة والسخرية من دجل المثقفين الذين أختاروا السمسرة بالفكر والكلمات خلل محنة (السنوات السوداء) . وحيث يكون تنويع الموسيقى في المقاطع القصيرة داخل البروتوكولات الهجينة محاولة لكسر تدفق تعزز طابع السخرية ..

مختارات « نجيب سرور » الشعرية مرآة رحلة الشعر والقضية بين الايمان والتفاؤل : (هل يمنع سد هذي الموجه ـ من ان ترقص فوق الشط ـ دوماً سوف يزول السد ـ ص ١١٩) وبين مراجعة قاسية وشاملة لمجمل القيم الاخلاقية المطروحة في تجربة الجيل بفعل ضربات التصفية التي تفضي الى ما يشبه اليأس ، لكنه ليس اليأس الاصم الاعمى ، بل هو يأس من وعى ابعاد التجربة والتظى بمراراتها فقادته النكسات الى اطراقة المتأمل القانط أو سخرية المتمد الرافض ، فالبذرة « الدرامية » الاولى التي زرعتها تجربة الانتماء في شعر « سرور » هي اقتران الامل بالمأساة ، والحب بالموت تضحية او استشهادا .. فالعبور الى ضفة الحلم المضيء لا يقوى على أعبائه سوى الذين يحملون الصليب دون منة او مراره لتكون محنة الصلب والنهاية بشيرا بمولد النور ، وليجد العابرون في ذلك عزاءا وطاقة على احتمال الآلام وجسرا الى ضفاف الخلاص يتضح به المعنى الحقيقي للبطولة (ص ٤٢) .

كانت تجربة الحلم الكبير والغربة والجراح والامل والحنين فالعودة كفيلة بان ترهف غنائية الشاعر فتقصيها عن الاداء السهل المباشر لتغتني بعاطفة اعمق وايقاع أكثر رصانة : **(يامصر ياوطني الحبيب ـ ياعش عصفور رمته الريح في عش غريب ـ وكما ذهبت مع الرياح ـ يوما اعود مع الرياح** ـ ص ١٩٤) ، مما قد يذكرنا بشعر الغربة والحنين في تجربة « بدر شاكر السياب » : (قصيدة : العودة ـ ص ١٩٧) ، فتجاوزت بذلك كلا من بقايا الارث الرومانسي في (أغنية عن طائر) المنسوجة على نول جاهز من وجدانيات تجمع بين العاطفة والتأمل لدى شعراء الديوان وجماعة أبولو ،وعيوب الواقعية أوائل الخمسينات . وكانت خبرات « سرور » المسرحية عونا له على ان قصيدة مثل (غرسة الزيتون) البذرة الاولى لكتابة قصيدة ذات ملامح درامية : هاجسا وحوار يبسط وجهي الموضوع ليخلص الى أهمية وضرورة التشبث بالامل الاتي رغم مأساة النهاية الفردية ، ففي التحمل والتضحية تبزغ القيم الثورية وتعبر « الانا » الضيقة حسرة الفقد الذاتي وعتمة اللامبالاة الى مولد الفكر الغد الذي فيه (سوف ينواح على الارض الضياء) ، فما الانسان الا ما يزرع ويرعى اللاتين . ورغم فقر القصيدة الى تكثيف اللغة الشعرية بما يناسب مطالب الدراما بحكم كونها محاولة رائدة ، فأنها بلجتها الواقعية البسيطة جد المباشرة ومجازاتها وتشابيهها القريبة مما سيقدر له الشيوع في دراما الشعر الحر : « مسرح الشرقاوي خاصة » . وأستنادها الى فكرة التضحية هو الذي قاد الشاعر الى أستلهام الموروث المسيحي في العديد من قصائده رموزا وتراتيل ووصايا وتضيمنات : (وتدعوني لمائدتك ـ فلا ألقى سوى جيفه ـ ص ١٥٩) مما سيتكرر لدى الشاعر « صلاح عبدالصبور » في (أقول لكم) .. وهو الذي أفضى الى نقلة النضج في « الفكر الشعري » لدى سرور عبر قصائده الرائدة : (الجمعة الحزينة ، الكوميديا الانسانية ، التراجيديا الانسانية) برغم التناول الغنائي المألوف ، فهذه القصائد محاولة لطرح « تفسير شعري » أو بلورة « رؤيا شعرية » حول معضلة الحياة والموت تجمد الكلمة البيلة سلاحا ، والحب مرفا وملاذا ،لتهمس: أن المأساة ليست في ان الموت لغز ينتظرنا في نهاية الطريق ، ولكن في ان حياتنا الشقية : موت في الحياة ، فنحن (نموت مرتين ـ لاننا نعيس أشقياء) ، وبرغم ان من حقائق التراجيديا الانسانية (انك عندما تفتح ذراعيك لتستقبل الدنييا ترتسم خلفك علامة الصليب) كما قال « أراغون » ، فأن البطل في المأساة يولد بالتضحية تحقيقا لنبوءة السعادة والامر والرخاء : (زفاف بلا عريس ـ ص ١١٣) .

وأما البذرة الدرامية الاخرى التي أستنبتتها مرحلة القنوط المتأمل في شعر « نجيب سرور » فقد أمتدت جذورها الى تجربة « أبي العلاء المعري » حين وجد فيها الشاعر بديلا وشبيها منذ قصيدة **(بين يدي أبي العلاء)**، فراح عن طريق الحوار والتضمين يتخذ من المعري صوتا آخر يرادف الصوت الغنائي لاضاءة جوانب متعددة من التجربة الحياتية والشعرية حين انعطفت بها الخيبة الى أكتشاف الاثر السيء للخيانة وسوء التقدير وسطوة السلبيات الموروثة من عهود القهر والطغيان الجاثمة في الواقع وفي الضمائر الفاسدة .. وقاده العثور على هذا الصوت ـ الشبيه او البديل الى محاولة رائدة ساذجة لاستخدام اسلوب القناع دون احكام او تطابق درامي مقنع في قصيدته (حوار مع اللورد بايرون) ، فكان تكلف الحوار الفاتر بين الشاعرين سببا في تغييب وشحوب الاصل التأريخي لشخصية بايرون ، فجعل منه النسيج المتراخي طرفا مقحما في حوارية تدين أكاذيب الواقع والعصر بجامع من خلاصة تجربتي الماضي والحاضر .. وقد أتخذ « سرور » من هذا الطراز في التعامل والحوار منهجا شعريا يتجاوز الغنائية ذات الصوت الواحد الى لون ساذج من الانشاء الدرامي في حواره مع شيخ المعرة مما ضمته او أهملته المختارات ، حتى لتستوي في شعره ـ بجامع الهدف الواحد ـ صورة بايرون وصورة المعري قنوطا وتمردا وبصيرة : (هيا أفيقوا ياغواة ـ كم قالها من قبل كيخوت « المعرة » ـ كم قلتها في الناس أنت ـ ص ١٧٨) ..

(ماالذي يصنع منا ياأبي مالا نريد ؟)

ذاك هو السؤال الاساس في تجربة « نجيب سرور » الشعرية .. بدأ من صحوة الوعي : (صحوت على صرخات الجموع ـ وخطو الفناء الى امتي ـ ص ٥٩) ..

وأفضت الصحوة الى سؤال المسؤولية الكبيرة : (أسمع وقع خطى الطاغية ـ يدب على جثث الساقطين ـ ويطحن بالنعل كل الجاه ـ واقعد لا أستفز الحياة ـ وأحلم .. لأستثير الجموع ـ لتضرب بالنعل عز الطغاة ـ لتحيا الحياة ؟) .. ولم تكن تجربة « سرور » في الحياة والشعر سوى هذه الرحلة بين المسؤولية والخيبة فجر فيها الحكم الكبير امكانات الاستفادة من صور الواقع وتراثه الفني استلهاما ومحاكاة وتصرفا فنيا ، فكان البوح الغنائي المباشر والحوار والسرد القصصي ومحاكاة الموال الشعبي (ص ١٦٣) والاغنية الشعبية (ص ٢٧ ـ ٢٩ ـ ٢٢٤) ولغة الحديث اليومي . وشكل الرسالة الراعشة بالبوح الصادق الاليف (رسالة الى أبي) ، ومحاكاة الاقانيم الموروثة او تعديلها بما يناسب فكرة الشاعر (ص ١٦٦) . والمحاجة المنطقية لتثبيت حقيقة واضحة (ص ٤٧) او مناقشة المثل الشعبي لتكون القصيدة مثلا شعبيا ثوريا جديدا (ص ٥٠ ـ ٥١) ، او صياغة «بالاد» شعرية تنسج على منوال اسطورة مشهورة لتأكيد مغزى ايجابي مناقض (ص ١٤٢) ، او جعل القصيدة الغنائية (تنويمة مهد) ـ ص ٩٧ ربما افاد شكلها من « تنويمة » شهيرة لغارسيا لوركا ، أبرز ما رسخته تجربة (سرور) الشعرية من ادوات وملامح « واقعية » تمنح شعره مزايا « الالفة » الشعبية و « نكهة » الواقعية النابعة من جذور التراث الشعبي مما لم يكن مقدرا للشاعرا ان يلتفت الى أمكاناتها لولا « الرؤية الواقعية التقدمية » : عماد « الفكر الشعري » لدى سرور وسبيله الى الاستفادة من تراث شعراء العالم التقدميين ، وبخاصة ما كان منه قريبا من فكر الشاعر والبيئة المحلية : شعر « ناظم حكمت » في بساطته ووضوحه وشجنه وآماله واعتماده الغنائية الواقعية وشكل الرسائل والبالاد الشعبي .

ان أستلهام التأريخ المصري والموروث الشعبي : القديم منه : (السندباد البري ـ ص ٧١) او الحديث المتحدد من ضمير القرية المصرية ، محاكاة او تضمينا او كناية ، سمة اساسية في شعر « نجيب سرور » تغني مضامينه بوجوه الشبه او المفارقة وتمنح الاداء ألفة وقربا من المتلقي يرسخ في شعر « سرور » هدفه التعليمي الثوري .. فلم يكن « سرور » ـ من اجل تحقيق هذا الهدف ـ يطمح الى أكثر من ان تكون القصيدة او المسرحية شجرة ظليلة راقصة الاعضان يسمر في ظلها البارد فلاحو القرية وأبناء البلد بعد عناء نهار قائض شحيح وهي تروي لهم حكايات قديمة من تراثهم او جديدة من حياتهم اليومية يتسايل فيها الاسى والحنين والبشارة بمولد فجر جديد ، لذا كانت المعاني في شعره واضحة قريبة ، حيث الفكرة لا تبزغ كالنور من جسد القصيدة ، لكنها تترقرق وراء السطور والكلمات كماء ترعة في ريف مصر الجائع ..

ويبقى لتجربة (نجيب سرور) الشعرية انها رحلة الوعي الثوري بين الامل والخوف من الموت بالمجان ، بما سمح للشعر ان يستلهم من « الحياة » كلها : واقعا وتراثا وفكرا ، ما جعل شعر « سرور » اسهامة بارزة في زيادة الشعر المصري الجديد ..

كتب

التجربة القصصية بين سعة المضمون وضمور الشكل

دراسة نقدية

لمجموعة الرجال والشمس القصصية لضياء خضير

■ اصدار وزارة الثقافة والاعلام

■ عدنان أحمد الربيعي

هل تكتب القصة من خلال تيار اللاوعي الذي يتدفق – دونما ارادة – من وجدان وذهن الكاتب اثناء عملية الخلق الابداعيه (الكتابه) . ويكون الكاتب عندها كشخص مسكون بالذهول تتلبسه حالة اشبه ما تكون بالغيبوبة . او حالة من الاستغراق الكامل . فتخرج التجربة – وهي تكتب – من الاعماق ، ومما اختزنته الذاكرة من ذكريات وتاثيرات فذة فتنفتح ابوابها (الذاكرة) السريه لتندلق – عن طريق اليد الحية للكاتب – محتويات تلك الذاكرة ؟ .

أم ان الكاتب يلجأ الى تكوين الفكرة (الموضوع) التي (يرغب) في الكتابة عنها ويمعن فيها التفكير . وبعد ان (تختمر) بكل ابعادها .. يجلس ليكتب ؟ .

ام اننا نقول وبطريقة واقعية ان الكاتب يحدد الفكرة التي تستثيره ومن ثم يغرق في ثناياها وتفرعاتها اثناء عملية الكتابة ؟ .

ان محاولة الاجابة عن مثل هذه التساؤلات تكون معقدة – بطبيعة الحال – لاننا ودن شك نواجه حالات متمايزة .. وربما نادرة . ولكننا فعلا يمكن ان نتوصل الى الطريقة المثلى التي تجعل الكاتب الموهوب في أيسر حالة من حالات انتزاع افضل الذكريات من اعماقه لتشكل افضل تعبير عن الفكرة التي يريد الكتابة عنها .. او التي تلح عليه لكي يكتب عنها . لكننا وبصورة قاطعة سنجد ان لكل كاتب طريقة .. او حالة يستطيع فيها ان يطلق ذكرياته من عقال التراكم المتكدس بفعل الزمن واستمرارية الحياة . ان هذا يجرنا بطبيعة الحال الى الحديث عن المضمون او الفكرة وعن الشكل في القصة ، وعما نسميه بالموهبة والقدرة الذاتية للكاتب والتي قد تكون مموهة او وسيلة لاخفاء الضعف في المضمون او في الشكل ، في الوقت الذي تكون فيه الاداة الوحيدة القادرة على استكناه غموض الذاكرة واختلاط الاحداث الماضية بعضها مع تجارب الكاتب لتجعلها شكلا يعبر عن مضمون. فهل يخضع الشكل الى المضمون .. أم أن المضمون يخضع للشكل ؟ أم أن الاحرى بنا – كما هو دائما – ان نترك العلاقة بينهما (محررة) تحدد نفسها كنتيجة لما يكتب، وليس كسبب محدد مسبقا ، أي قبل عملية الكتابة ؟

ان مجمل ما طرحته التجارب الادبية – رغم تنوعه الشديد – في مجال القصة القصيرة لدينا ، يمكن ان يجعل من الاهتمام بالمضمون مسألة رئيسة ومحورا في عملية الكتابة مما يعطي الشكل اهمية ثانوية له الحرية في التشكل باية صورة اثناء الكتابة . وهذا مادعا العديد من النقاد في السنوات الاخيرة الى تجنب الحديث عن الشكل والمضمون في القصة بنفس الحرارة التي كانت سائدة قبل ذلك ، وهذا ايضا ما جعل الكثير من القصاصين – وخاصة المحدثين – ان يحصروا همهم في الكتابة عن المضمون بالدرجة الرئيسة .. وليتكون الشكل باية طريقة .. رغم انه يظل – رغم حريته – خاضعا فقط لامكانية الكاتب ومقدرته .. واخيرا .. موهبته .

من هنا فان الكاتب – بهذه الطريقة – سيكون قد هيأ في ذهنه الفكرة الرئيسه .. او – لنقل – المادة الرئيسه (الخام) للقصة قبل أن يبدأ عملية الكتابه ..

وهناك يكمن الفخ الذي يسقط فيه الكاتب خاصة اذا ماكان لما يمتلك بعد القدرة على المراوغة التي تشابه مقدرة التجار المتمرسين ذوي الخبرة الطويلة في أعمال البيع والشراء والعرض والطلب . ان تهيئة الفكرة مسبقا هو ما اقصده بالفخ : اذ ان ذلك يجعل الكاتب في حالة من اللاتوازن بين استغراقه في عملية الكتابة التي تسحبه بعيدا عن الموضوع .. وبين ارادته الواعية التي تحاول ان تحصر تدفق ابداعه في المجرى الذي يحدده المضمون ، اي ان الكاتب يصبح كشخص متعب وقلق ، ما أن يسرقه النوم حتى يوقظه القلق ، وبين هذا وذاك يقع الكاتب في الفخ مما قد يجعله في النتيجة اما ان يجلس ليكتب دون ان يهيىء موضوعا .. او ان يكتب (مستفيقا) بطريقة كاملة .. وهذا ما ينطبق تماما ـ كما اعتقد ـ على القاص ضياء خضير في مجموعته (الرجال والشمس) الصادرة عن وزارة الثقافة والاعلام لعام/ ٧٩ .

ان قصص (الرجال والشمس) يمكن ان توصف بانها قصص المضامين المقصودة التي كبلت الشكل القصصي واخضعته لها بطريقة تركت تأثيرات معوقة على عملية توصيل واظهار المضمون بما يستحقه من شكل فخم ، أي أن شكل القصص الضامر قد قلص الى حد كبير من الايفاء بالتزاماته نحو المضامين الثورية الثرة التي حاول الكاتب التعبير عنها ، وكنت أحس طيلة فترة قراءتي المتمهلة لقصص المجموعة أن القاص كان في أقصى درجات اليقظة اثناء عملية الكتابة ، ولم يكن يعيش في لحظات الاستغراق .. او الذهول . وحالة كهذه تجعل الكاتب قادرا على الكتابة عن الموضوع الذي رتبه في ذهنه في أي وقت يشاء وفي أي مكان : في البيت .. في المقهى .. في الحافلة وفي الشارع .. في الليل أو في النهار ، ان كل شي مرتب وموضوع سلفا .

من هذا المدخل يمكن ان نتوغل في عالم القصص .. واريد هنا التاكيد على انني سأتعامل مع كل قصة بطريقة منفردة محاولا ان ابعد تقييمي لكل واحدة منها عن تأثيرات القناعة المسبقة التي اوضحتها في المقدمة كي اتجنب أي حكم عسفي تحت يقين ثابت بان كل قصة ـ مهما كانت ـ تمتلك خواصا ذاتية لا يمكن لاية احكام عامة مهما بلغت درجة دقتها ان تستوعبها جميعا .

* الاصوات ..

طلاب مدرسة ابتدائية اندفعوا منفلتين من قيود الدروس النظرية والنظام المدرسي ، ملأوا الشوارع .. ثم ارتكبوا مخالفات توجت بقتلهم طائرا مائيا غريبا . يتضح هذا من خلال تيار داخلي ينبثق من رأس معلم المدرسة ليصل الى القراء متخذا شكلا نسميه (قصة قصيرة) .

قد نشعر بالندم بعد فعلة وحشية كهذه .. وقد يكون من المستحيل على أي طالب ان يقوم بها لوكان بمفرده يتمشى على الشاطيء او فوق الجسر ، ولكن الشعور بالتوحد مع الآخرين في كتلة منفلتة تواً من (أسر) النظام يخلق حافزا للتصرف بحرية ذات طابع فوضوي غير منضبط مما يتيح المجال لتجسيد هذه (الحرية) باي فعل متاح حتى لو كان غير ايجابي .

ومع أن هذه الحركة السائبة كانت مندفعة فان القاص قد (نظمها) بتدرج : تبدأ عملية (التمرد) على النظام بصراخ الطلبة وفوضى تحركهم وهم يخرجون من الباب الامامي للمدرسة المخصص لخروج المعلمين ، ثم اجتيازهم الجماعي الذي لم يمنح الفرصة لهم حتى لتأدية (طقوس) الاحترام لمعلمهم وفسح الطريق امامه للخروج فانزوى جانبا حتى يمروا .. ثم لم يجد بدأ من الاندماج في كتلتهم .

ثم تتجسد المخالفة التاليه بالتلويح لاصدقائهم عبر النهر والصراخ معهم ، والاخرى في التعلق بالشاحنة الخشبية ..

(انه صوت احدى سيارات الشحن الخشبية التي تحاول شق طريقها وسط هذا الجمع ، بينما تعلق عدد كبير من الطلاب على سلمها الخلفي واجنحتها الجانبية ، لقد بدت وهي تبتعد قليلا بمظهرها الداكن ، كالخنفساء التي تجهد للخلاص من كتلة من الصوف المنفوش) .

والمخالفة الاخيرة التي تتوج القصة تتجسد في قتل الطائر المائي الغريب بطريقة مؤسيه .

ان الاحساس بالجماعية وقوتها لابد وان يفرض نوعا من الفعل الجماعي الذي (يجب) ان يشكل في النتيجة اثراً ايجابياً ، ولكننا نرى في القصة عكس ذلك ، وربما يكون السبب هو فقدان الحركة الجماعية للطلبة الصغار للمنظم الواعي للحركة المنفلتة .. أي ان الحركة الجماعية تكون ضارة حين تفتقد التنظيم والمركزية والوعي والانضباط . وهذا هو المضمون الثوري للقصة . ولكن القصة لم تمنحنا هذا الاحساس ، بل بقيت تشير بقصور ذاتي الى حركة مبتورة قصيرة لم تكن تمتلك الكثافة في حدودها الدنيا ، وكانت التجربة ذات تسطح .. واعتيادية . وكان المضمون لا يملك الا ان يمنح نفسه من خلال نسيج شبكي مترهل للشكل . كما ان الحديث عن الحرية الفوضوية المنفلتة التي تبدو كنابض ضخم انفلت احد طرفيه متحرراً من قوة ضغط هائلة فتسبب في تدمير ما اصطدم به اثناء الانفلات . ان الحديث عن هذا من خلال طلبة صغار يمنحوننا الشعور بالبراءة والنقاء والحب يجعلنا

نحس بنوع من الالم ونتمنى لو ان الكاتب استخدم فئة اخرى غير هؤلاء الطلبة الصغار لقتل الطائر الغريب . كما ان استخدام (الطائر) في القصة العراقية اصبح موضوعاً او رمزاً تقليدياً . واود هنا ان اشير الى ما ذكرته الناقدة الفاضلة (نفيسه محمد قنديل) : (وارجوكم ايها القصاصون الاعزاء ان تكفوا عن استعمال الطائر الغريب والطيور المهاجرة فقد ابتذلت مثل هذه التعبيرات كثيراً) (*) .

* الوصية ..

جندي من الجنوب يشترك في مقاومة المتمردين في شمال الوطن . ويتذكر مشاركته في حرب تشرين ضد العدو الصهيوني .. ويحاول الربط ما بين الحربين . الحرب ضد المتمردين العملاء تشكل خطوة ضمن سياق الحرب ضد العدو الصهيوني .. ولعل ما يدور في ذهن الجندي يشكل نوعا من التردد او التساؤل عن مدى العلاقة ما بين الحربين . كما انه يشعر ان احاسيسه في حرب تشرين تختلف عن مشاعره في حرب المتمردين .. وهذا يشكل قصورا في الوعى الذاتي او الفردي ، ولكنه قصور يبحث عن التكامل عبر المعاناة الداخلية .. وفعلا فان الجندي ينجح في تجاوز قصوره عندما يلتقي بالوعي الجماعي (رأي الاب) وتصبح الصورة واضحة في ذهنه متلمساً العلاقة الجدلية ما بين الحربين من خلال اعتبار النضال ضد جميع اشكال التآمر انما يشكل خطا ثوريا واضحاً .. وفي المقابل فان حلقات التآمر مترابطة فيما بينهـا .

ان الكاتب يستعمل كلمات واضحة جدا في الايحاء والرمز حيث يستخدم الطائر .. ارتفاع المكان وقربه من (الشمس) .. تدفق المياه من اعالي الجبال الى اعماق السهول حيث الاهوار .. وفم البحر ، اضافة الى الاحلام الجديدة .

ان القصة الناجحة تعني التعبير عن التجربة بشكل معين لا يمكن معه الاتيان باي شكل آخر يعبر عن التجربة نفسها بشكل أفضل ، ولكننا عندما ننتهي من قراءة هذه القصة ونحاول ان نتذوق في انفسنا ذلك الطعم اللاذع المذهل ، او نجد تلك البداية الجديدة لقصة اخرى نحكيها مع انفسنا ، فاننا لا نجد غير ان الموضوع الذي اثير في اذهاننا بقي معلقا في الرأس دون ان ينساب الى الداخل ، كما نشعر ان ثمة اشياء محرجة وحادة كان يجب ان تقال ، ولكنها بقيت مخبوءة ، فالقصة اشبه بوجبة فقيرة لاتشبع جائعاً ، بل انها ربما تزيد من جوع الجائع . ورغم اني اتحدث بشعور سلبي تجاه القصة الا ان التوصل الى هذه النقطة يجعلني أجد سبباً آخر لانصافها من خلال الاعتقاد بان تلك الوجبة التي تزيد من جوعنا ، انما تشكل حافزا آخر يمكن اعتباره ايجابيا لانه يحثنا على الاستزادة والبحث . فالانسان لا يبحث عن الطعام الا كاستجابة للجوع الذي يصبح في مثل هذه الحالة ــ وطبقا لمبادىء علم النفس ــ منبها بحاجة الى استجابة ، وهنا تنقذ القصة نفسها عبر تحولها الى اسئلة ملحة تظل دائما بحاجة الى البحث عن الاجابات مما يترك اثاره في ذاكرة القارىء .

* الرجال والشمس ..

تضعنا هذه القصه امام لقطة مفعمة بالاحاسيس المتداخله .. لقطة تحاول ان تجذب الخيوط السرية لذات المناضل .. تشده وتجعله يسير ضمن مسارات عملية البناء والتغيير الثورية بطريقة تجعل النتائج المتمخضه عن الصراع ما بين مواصفات التجربة الثورية وما بين النواقص والشوائب في شخصية المناضل موظفة في صالح الطرفين وبالدرجة الرئيسة في صالح (الانسان الجديد) الذي يشكل الهدف الرئيس .

تلك اللقطة المفعمة تنجح ــ الى حد ما ــ في نقل تجربة جزئية من حياة المناضل الخاصة الى الحياة الجماعية مانحه اياها البعد الضروري الكامل من خلال التأمل الذي يمتد في داخل القاريء بعد الانتهاء من قراءة القصة . وهذا يعني ان القصة هنا انما تعتمد على القارىء ، فهي تفترض مسبقا انه قاريء جيد وايجابي ، وبقدر ما يشكل هذا من بعد ايجابي في القصة فانه في الوقت نفسه يوقع القصة في فخ الافتراض المسبق الذي قد يتحقق او لا يتحقق .

ان بطل القصة ــ الذي يبدو لنا من البداية وهو يعاني من بوادر عجز ــ يجعلنا نتساءل عن السبب او الاسباب التي تجعله غير قادر على التلاحم بالصورة الكاملة مع التجربة الجديدة التي يعيشها ضمن التجارب العديدة التي يطرحها الواقع الثوري المعاش .

هل يشكو بطل القصة من ضعف في الالتزام ؟ أم ضعف في الايمان ؟ ام نقص في الوعي ؟ أم ان التجربة بحد ذاتها مشوبة بنوع من عدم التطابق بين ما تمتلكه من مزايا وما تطرحه من ابعاد وما تتطلبه من مستلزمات واشتراطات وبين قدرة الواقع أو البطل (الانسان) على استيعاب تلك الابعاد وتجسيدها اثناء عملية الانجاز ، مما يشكل نوعا من الخلل مابين النظرية والتطبيق؟ ولعل مايطرحه الكاتب بان السبب يكمن فيما توارثه الانسان من سلبيات العهود البائدة السابقة متجسدة في الحياة الخاصة للبطل المليئة

بالتدخين ومعاقرة الخمرة ومطاردة النساء .. هذا الطرح – رغم انه يوحي ويشير الى عناصر الصراع – الا انه – ولعدم استيعابه أو تجسيده لكامل الصورة السلبية لانسان ما قبل الثورة – شكل هفوة جعلت القصة تتعثر كرجل يسقط ثم ينهض بعد ان يصاب بجروح . كما ان تلك التبريرات تبدو مقحمة من قبل الكاتب .

ان التعب الذي يتسرب الى داخل اي مناضل اثناء عملية بناء شخصيته النموذجية لابد وان يكون شيئا طبيعيا وخاصة عندما يكون في بداية الطريق . فالتجربة الجديدة – في العمل الشعبي او غيره – تكون متعبة ومضنية ، وهي لابد ان تكون هكذا .. ولابد ان تفرز مسافة – معقولة ومحسوبة – ما بين مزاياها ومعطياتها ، وما بين الانسان الذي يمارسها وهو يحمل كل اخطائه ونواقصه وعيوبه التي ورثها من الماضي ، ان تلك المسافة هي مسافة التحدي التي لا تتلاشى الا من خلال اقتحام التجربة وممارستها واكتساب الاضافات التي تزيد من وعي الانسان وتزيد من قدرته على تطبيق ما يؤمن به على صعيد الواقع المتغير نحو الافضل ، وبالتالي تتعمق شخصيته وتتكشف امامه بعض عيوبه كخطوة اولى على طريق تجاوزها .

لذلك فان التجربة – كنموذج للتجارب الجماعية التي تطرحها الثورة – تمتلك من مواصفات التطابق مع النظرة الثورية مايؤهلها لكشف النواقص في الذات الشخصية ، كما تمتلك عوامل الاستثارة والتحفيز على تجاوز تلك النواقص ، وهذا هو البعد الثوري الذي طرحته القصة . ان الكسل ، كأحد علامات النقص في الشخصيه ، يبدأ القاص بطرحه حين يكثف لنا ضجر بطل القصة من النهوض الصباحي المبكر في المعسكر ، ثم يتصاعد هذا الكسل متلونا بمشاعر شتى حتى يصل درجة الانفجار حين يسقط بطل القصة وهو في ذروة ممارسته للتجربة ، وهنا يتضح ايضا ان التجربة انما نظمت اساساً لتكون كطاحونة تسحق النتوءات السلبيه المتكلسة داخل شخصية المناضل لصالح المواصفات الايجابيه المطلوبة . وهكذا تندلق من داخل البطل احاسيس العجز التي يقاومها مبدئيا .. فهو لا يكابر ، بل يمارس طقوسا جديدة أو ثورية ليقذف بالعجز خارجاً وينتهي منه .. وليستعد لعملية التحول نحو التكامل والصيرورة الايجابيتين .

وهكذا فان هذه القصة تقف بجدارة – من خلال المضمون الجريء – لتحدد لنا علامة مميزة يتصف بها القاص ضياء خضير وتشير الى قدرته على تطوير تلك العلامة لتتحول الى شخصية ذات توجه معين وجديد ضمن توجهات القصة العراقية الجديدة .

* الطيور ..

رغبة طفولية جامحة ذات بعد انساني يتعامل القاص معها بشفافية تحاول ان تصل مستوى الشعر ولكنها توحي بذلك ولا تناله ، والا لاختفت القصة وحلت القصيدة محلها .

الصبي والفتاة .. طيران صغيران ينفلتان من قفص (الارهاب) العائلي . الصبي يتيم الاب ، تحاول أمه منعه من الخروج الى البساتين والتأخر فيها . فهي مسؤولة عنه . ولكنه لا يطبق (القيد) هذا : روحه الشفافة تهفو للانطلاق والاندماج بالحياة والتمتع بالحرية . الفتاة يتيمة الام تعيش تحت (رحمة) ابيها وزوجته الثانية . كل ذلك يتضح عبر حوار متوتر طفولي .. حوار قصير اعتيادي يدور في جو القصة الرومانسي .

ولكن الصورة ذات تقابل يشي بالتوازي كما يعكس التناقض ، يتجسد ذلك التقابل ما بين الصبي والفتاةمن جهة .. وما بين العصافير (الطيور) من جهة اخرى : فبينما ينفلت الصبيان – بصورة مؤقتة – من أسر الرقابة العائليه مجسدين تلك الرغبة الجامحة ، فهما يعملان على أسر العاصفير المنفلتة المتحررة . هذا ما يشكل التناقض . اما التوازي فيكمن في التوقع ، حيث يبقى الصبيان ينتظران مداهمةاهلهما لهما واصطيادهما والعودةبهما الى البيت .. كما ينتظر الفخ المنصوب وقوع الطيور في شراكه .

وبينما نتحسس من خلال الايحاء عالم الصبي ، فاننا وعبر التداعي المشوش للفتاة نرتاد عالمها الصغير – الكبير ، عندما تتطلع في البئر وتغرق في ماء الرغبات الرومانسية الحبيسه .

وبطريقة متوقعة جدا – وطبيعيه – يقتحم والد الفتاة عالمها ويأسر الفتاة ، ويتكامل ايضا جانب التوقع المتوازي مؤكدا التقابل في الصورة حين يسقط عصفور صغير في الفخ المنصوب في الوقت نفسه . فالاسر موجود ومستمر .

وهكذا تتشكل الصورة بابعادها الضرورية لتحكي لنا بعذوبة عن رغبة طفولية في الانطلاق .. لابد انها ستتكرر .. وتفشل .. وتتكرر حتى يكبر الصبيان . وقد يلتقيان ويتزوجان .. وقد يفترقان ، فتلك مسألة لاتبدو مهمة .. ولكن المهم ان مشاعرهما تبقى أبدا تستدعي تعاطفا من كل من يقرأ القصة .. ذلك التعاطف الذي يثير احساساً بالجمال واللوعة .. كما قد يثير تساؤلا عن المصير الانساني ولعبته التاريخية .

* المقطع الاخير من حياة امرأة ..

الانتحار على الطريقة البوذية .. علامة احتجاج سلبيه : هي تجسيد للعجز الكامل في مواجهة الازمة . وهي بديل مناقض للانتفاض والثورة . ولكن الانتحار على الطريقة الخاصة التي تمت في هذه القصة تعطينا بعداً جديداً يمكن ان يحتمل على نحو ما معنى الثورة وبصورة ذات خصوصية .. خاصة اذا ما اعتبرنا المرأة هنا نموذجاً موضوعياً وليست حالة ذاتية منفردة .

اننا نتذكر جيدا المشاعر العميقة التي تتولد في اعماقنا عندما نسمع خبرا عن مواطن فيتنامي او تايلاندي اشعل النار في جسده حتى الموت وسط سوق مزدحم او امام واجهة احدى السفارات احتجاجا على الوجود الاستعماري في وطنه . قد نقف معارضين مبدئيا لهذا الاسلوب . ولكننا ـ قطعا ـ نتعاطف بشكل كبير مع هذا الشهيد . ونحس اعجابا به وتقديرا له رغم ان يكون قد مات . ولكن الموت هنا لا يعني النهاية . بل هو التجاوز الجريء لحاجز الاحباط والعجز . وهذا ما ينطبق بشكل حي على المرأة الخائبة التي وجدت نفسها اخيرا عاجزة عن المقاومة .. مقاومة الحياة .. مكبلة بالرغبة العارمة مستحيلة التحقق . لذلك فلا طريق لاجتياز حاجز الخيبة والعجز غير (الانتحار) لانه يعني الملجأ الأمين الوحيد لاستيعاب الجسد الثائر . الحي . ومنعه من السقوط والزلل . كما انه اسكات لجميع اصوات الحقد والضغينة والكره نحو الآخرين مجسدين بالاخ . انه تنقية للجسد بالنار . وهذا النوع من الانتحار يعتبر شهادة في الشجاعة والتجاوز .

لا يهمنا في كثير او قليل كيف ولماذا وصلت (العانس) الى المقطع الاخير . لانها قد وصلت فعلا . ولكنه كان من المفيد لو تعمق الكاتب في رصد الحركة اللعينه التي تدربك تحت (الكلة البيضاء للعروسين) وجعلها متداخلة بصورة اكثر تعشقا بمشاعر المرأة وحالتها الخاصة ـ النموذجية .

ان المرأة بانتحارها انما تتجاوز ماضي حياتها بكامله .. متجاوزة بذلك المواصفات التقليدية للعلاقات الاقطاعيه في المجتمع .. تتجاوز وضعية المرأة المكبلة المضطهده .. تتجاوز تاريخا حافلا بالدماء والكبت والثورات والجنون .. والاحباطات . وهذا التجاوز يتطلب منها عنفا وقاسيا ودمويا .. وقد كان الكاتب ناجحا في التقاط اللحظة المناسبة الا انه لم يطرق على النحاس الصلد الكامد ليجعله يستطيل ويتمدد ويتوهج .

لقد نجح القاص في (ترتيب) وتتبع الاحاسيس الفائرة داخل الجسد المتخم بالحرمان والجوع واللهفة المحروقة للتواصل مع الحياة في عنفوانها الشبق الشهواني، تلك الاحاسيس التي لم تقف عند هذه الحدود اللعينة ، بل تنامت بشكل موضوعي يمكن ان نقول عنه جدلي عبر تراكمات سريعة ومكثفة ادت بالنتيجة الى تجاوز الحركة الداخلية للجسد والقصة ، وتحولها ـ الحركة ـ الى فعل ايجابي يتوج انتفاضة الجسد التي تصل حد التضحية التي تعلن عن اطفاء جميع حرائق الرغائب الشديدة بالالتصاق بالحياة عن طريق التضحية بالجسد نفسه ،انها حالة تشبه العويل الذي يتوج السرور الحاد والضحك المسرف .

ولكن .. هل يبقى الجسد مجرد وعاء يمنح محتوياته للزمن .. حتى يفرغ ويجف .. ويحترق .. أم انه التكوين المرهف للحياة نفسها ؟ لقد اكدت القصة ـ وربما دون وعي ـ الشق الثاني للسؤال كاجابة على ان الحياة هي الجسد الحي نفسه :

(ان توقف الانهيارات الداخلية ، وتسد المنافذ السريه على الجداول الصغيرة التي كاد جسدها كله ان يتحول معها الى بحيرة مرتعشه ساخنه) . (ان رياحا رخية داعرة قد لفحت جسدها على نحو لم تفلح معه محاولات الهرب الحميمة المتكررة) . ولكني اعترض هنا على استخدام صفة (الحميمة) لمحاولات الهرب ، فهي قد أضعفت كثيرا من التدفق الانسيابي لمعنى التمرد وهي تتناقض مع الاتجاه العام لمعنى الجملة .. ومعنى القصة عموما . ولكنها من جانب آخر مع جمل عديدة أخرى قد اوحت بان القصة ذات بنيان متماسك بحيث اننا لو أخرجنا منها بعض السطور لبقيت القصة كما هي .. او ربما أقوى . واني اعتقد بان القصة ذات البناء الهش هي القصة التي تتهاوى عند اخراج اي كلمة .. أو جملة منها . فما هي قوة البناء الذي يتهاوى عند سحب اية طابوقة منه ؟ .

وتتصاعد حركة الجسد المختلج بضجة الحياة المستيقظة فيه لتنير سنين الظلام والحرمان (وفي لحظة واحدة كانت هناك كتلة كبيرة متحركة من اللهب تضيء سكون الليل وتنعكس على جدران المطبخ والنافذة المقابلة) .

* نافذة في مواجهة البحر ..

تذكرني هذه القصة بالقصص الاوربية ذات الايقاع البطيء والانتقالات المفاجئه التي تتحدث عن برودة العلاقات الانسانية وضجرها وخاصة ما بين الرجل وزوجته حيث وكما هي العادة ينتقل الضجر والسأم والتقزز الى العلاقات التي تربط ما بين الرجل ـ كفرد ـ وبين الاشياء

التي تحيط به ، ويبرز ذلك الاسقاط داخل الحياة نفسها عبر تيار (المونولوج الداخلي) لبطل القصة الذي يحاول عبثاً ان يستضيف الوهم بشكل دائم في رحاب الحياة وحيويتها، وعبر هذه المحاولة المحكوم عليها مسبقا بالفشل نرى أو نحس بالتناقض او التقابل ما بين احاسيس الزوج الهرمة المنسابة نحو نهر الموت وما بين الحيوية المتدفقة في ثنايا الاشياء واعطافها : فالبحر والساحل وحركة الاخرين في الفندق .. والانوار واللوحات المعلقة على جدران البهو : كلها تضج بالحياة وتعلن عن استمرارها وتدفقها ، فيشعر الرجل بالغربة والانسلاخ عما حوله والرغبة في الموت (يستفزه دفء المكان والعناية الفائقة في ترتيب المقاعد والاضواء واللوحات الجدارية الكبيرة التي تصف مشاهد متنوعة من الصيد البحري في الزمن القديم). كذلك فان بطل القصة حين يصف شكله من الخارج ، نجده شكلا هرما مزعجا بعينين زجاجيتين، بينما يتوهج ما حوله بلا مبالاة (فالعينان المقابلتان تبدوان كما لو انهما تطلان من كهفين مظلمين ، وحين رفع يده ليتلمس الزجاج الغامق خيل اليه انه راى في الطرف الآخر اصبع اتهام كبيرة تخرج من اعماق الظلمة وتواجهه بتحد ساخر) .

وازاء هذا التحدي يفكر الرجل بالانتحار .. اما غرقاً في البحر أو بالقاء نفسه من نافذة الغرفة التي استأجرها وزوجته في الفندق المواجه للبحر ولكن عجزه يتضاعف حين يفشل حتى في تحقيق هذه الرغبة ، فهو غير قادر على ممارسة اي فعل حتى لو كان سلبيا ، تدنت ارادته حتى درجة الصفر ، واصبح جسده غريبا عليه ولا يملك السيطرة عليه . فرغم شعوره بالجوع الا انه يصاب بالغيثان عند رؤية الطعام ، وهنا يتجسد التناقض بين المنبه والاستجابة فيصبح جسد الرجل وعاءا غريبا لا يحوي غير القيء الذي ينساب الى خارج الجسد دون ارادة أو تحكم ، فالجسد هنا (كتلة من اللحم الاسمر اللامع تشبه مصباحاً منطفئاً) ، واخيراً يتصاعد العجز الى درجة الموت ـ وهذا متوقع ـ حين يحلم الرجل بالبحر وهو يتسلق النافذة ويغرقه .

ان عناصر الصراع قد تبدو واضحة فيما بين الرجل والحياة المحيطة به من خلال التناقض ما بين احساسه بالعجز والموت وبين حركة الحياة الضاجه ، ولكن اشتراطات الصراع تفتقر الى التكامل من حيث ابراز الخلفية .. او الماضي الذي يشكل الترابط الجدلي ما بينه وبين الحاضر الجديد جوهر ذلك الصراع .. او أي صراع آخر ، اضافة الى ان تجسيد الصراع وتلك الروابط يكمن في جعل الصراع محفزاً داخلياً ضمن شخصية البطل الفردية ، لان الصراع انما ينشأ داخله هو وليس ما بينه وبين الحياة ، لان الحياة مهما تبدو في مظهرها ، فهي تبقى ايجابية لا تحمل من السلبية الا بمقدار ما تفرزه عوامل التطور والتقدم خلال عملية اندفاع الحاضر الى المستقبل ضمن حركة الزمن المستمرة. ان القصة اذ تلتقط تلك اللحظة الآنية في حياة الرجل فهي انما تبرز الجانب السلبي للفرد وبصورة معلقة في الفراغ بحيث لا توحي باي تبرير منطقي للحالة التي وصلها مثل هذا الرجل . ويمكن ان ندلل على ذلك باجراء نوع من المقارنة ما بين بطل هذه القصة .. وبطلة قصة (المقطع الاخير من حياة امرأة) التي كانت تعيش لحظة انتصار باهرة توجت ركاما من خيبة السنين .. أي ان الماضي قد احتل دوره الحيوي .. ولكن ضمن الحاضر ، وضمن المستقبل .

ما الذي يمكن ان تمنحه هذه القصة غير الاحساس بالمرارة والتقزز لفترة موقته ، فهي من ذلك النوع من القصص التي تخرج من الذاكرة بالسهولة نفسها التي تدخل فيها. . فلا يبقى من طعمها او تأثيراتها اي شيء حالما تشد انتباهنا اية استثارة خارجية مما تزخر به الحياة من حولنا . واذا كانت هذه القصة تذكرنا بالقصص (التجريبيه) التي ملأت بداية الستينات فانها في الوقت نفسه ـ ومن ناحية المضمون ـ تتواجد بشكل نافر بين القصص التي سبقتها اذ تتعرض لرجل سلبي مغمور يعيش لحظة ضعف قاسية توازي كل حياته الماضية المجهولة ، كما انها لم تستطع الارتقاء بالجانب الايجابي في (الصورة) الى المستوى الذي يجعلنا نحصل على قابلية التمدد مع التاثيرات المطلوبة بعد انتهاء القصة ، حيث اننا نشعر بان لا شيء يمكن ان يقال ، ولا حاجة لان نقول ايماشيء ، خصوصاً واننا نعرف ان هذا الرجل لا يشكل سوى اثر لخدش خفيف على سطح رمال متحركة سرعان ما يزول دون ان يثير حتى احساس بسيط او عاطفي بالاسى او الشفقة .

السارق ..

حين تطرح التجربة القصصية نفسها بمدلول افقي فانها يمكن ان تشابه علبة ماكولات محفوظة لا تحتوي بداخلها الا على الكمية المبين وزنها على غلاف العلبة ، ولا يتوقع من يفتحها ان يجد بداخلها شيئا اخر ، وهكذا فان قصة (السارق) عنوانا وشكلا مضمونا كانت تحكي وبصورة مباشرة عن المغامرة النهائية لاحد اللذين يفقدون شرفهم ومواقعهم وانسانيتهم تحت ثقل الحاجة والعوز وشدة الحرمان . اما المساحة التي تحرك فيها السارق فلم تكن اكثر مما وصفته القصة : بيئه فقيرة ذات طابع شعبي جنوبي . ولعل القاص اراد ان يميز ما بين هذا الانحراف الشخصي وبين ما (يجب) ان يكون عليه التمرد الحقيقي

ضد الاوضاع الفاسدة التي كانت سائدة عام ٦٧/ وما قبله .. أي قبل ثورة / ٦٨ القومية الاشتراكية ، تلك الاوضاع

التي كانت تشكل الصخرة الثقيلة الجاثمة على صدر الوطن العربي وسكانه والتي كانت ضمن الاسباب الرئيسية للهزيمة . والسؤال الذي يطرح بعيدا عن التجربة المباشرة للقصة .. هو : هل يمكن ان نوجد ايما تبرير لجعل نهاية (السارق) نوعا من الاستشهاد غير المباشر بفعل ما خلفته الصخرة (التي تحدثت عنها اعلاه) من اجساد مطحونة للطبقات الكادحة الشعبية المسحوقة من ابناء شعبنا العربي .. وبفعل عمليات المساومة (البيع والشراء) كالتي كانت تجري في (العلوة) ؟ اننا قد نستطيع ومن خلال الاجابة التوسع باستخدام هذا المضمون ونحاول ان نستخلص العبارات التي يمكن ان تومئ ولو من بعيد الى هذا الاستخدام . ولكن القصة وخاصة في وصفها ـ ولا اقول تصويرها ـ لعمليات البيع والشراء في العلوة ، لا تمتلك من القوة والتأثير والايحاء بما يبرر طرح الموضوع بصيغة الاستشهاد . كما ان التجربة من الداخل بقيت ضامرة مقتصرة على معاني الكلمات والاوصاف التي اعطتها ليونة ولم تعطها امتدادا . وقد اعدت لمرات عديدة قراءة السطور التي تصف سقوط (السارق) .. وسقوط الاوراق النقدية المسروقة .. فلم اجد الا رغبة جنونية خائبة لتحقيق نوع من الانتقام اللامجدي . سواء بقتل السارق بهذه الطريقة الجماعية .. او باصرار السارق على اتلاف الاوراق النقدية بالقائها في النهر . وهكذا فان التلذذ بما تحويه علبة المأكولات المحفوظة لا يكون الا عندما يكون المرء اكثر جوعا .. و .. حرمانا .

* الحارس ..

منذ البداية يضع القاص امامنا .. كل شيء !
(ـ اقعدي ايتها العاهرة ..)

(ـ هل انت حارسة مثلي تسهرين الليل حتى تنامي كل هذا النوم ؟)

تلك هي الكلمات التي استطالت على طول القصة من خلال التداعيات والتهويمات التي اعتملت في داخل الحارس مازجة ما بين الزمن الماضي المستقر بوضوح في الذاكرة . وما بين الحاضر الماثل . كل شيء يوحي ويقول ان زوجة هذا الحارس تمارس الجنس (المحرم) في الليالي . ولكن المسألة المركزية ليست هنا . بل في الحالة الخاصة التي يعيشها الحارس كانسان .. فهناك كثير من النساء العفيفات اللائي (يعتصمن) بشرفهن كزوجات للحراس او غيرهم . بل لا يعرفن ان ثمة امكانية للخيانة او ان هناك

عملا داخل الشقق المضاءة ليلا .

كان الحارس (انسانا تحول الى شجرة .. او ان شجرة قد تحولت الى انسان) .. انها شجرة هرمة غير مثمرة .. رغم (انه يسمع فيما وراء اللحاء الغليظة الضربات الواهنة لقلب الشجرة والنبض المتصاعد من اعماقها) .

ان الاحباط والفشل والشعور بالعقم والتفاهة والصغار : تلك هي الحالة (الخاصة) لانسان لا يمكن ان يأتلف مع الحياة في تدفقها الضاج ولا يمكن ان يقيم معها علاقة متكافئة . عليه فقط ان يمارس دورا باهتا .. ان لا يكون اكثر من شجرة تقف كعلامة زينة .. او مانحة لدائرة ظل صغيرة وسط هجير الصحراء المشتعل . والا فان الطعنة ستكون المصير المحتوم لاية محاولة للقيام بدور اكبر مما تحدده الطاقة .. او القدرة الخاصة .

وهكذا فان عدم التكافؤ النابع من تدني قوى الحارس وعنته ، وليس من عدم التوازن في العلاقات .. او الظلم .. او الارهاب هو الذي يشكل اساس الحركة التي دفعت به خارج خط الحياة .. انه نهر الحياة الهائج الذي لا يغرق فيه من يمتلك ساعدا مفتولا وارادة فولاذية .. بل يغرق فيه من يمتلك سلاحا (قديما) غير مستعمل ابدا .. تراكم الصدأ في بيت النار داخله . فلا مجال لاية انطلاقة ، ولا مجال لاختراق حاجز الفشل .. او فتح ثقب في الجدار المشيد .. بل هو الفشل .. الفشل الذي كان قد وقع .

* وجه من المدن الجنوبية ..

(حسنية) تتحول ـ براحة تامة ـ عن موقفها ازاء مسألة مصيرية ، يجري هذا من خلال محاولة لاحداث انقلاب في ذاتها ، ولكن الوسيلة لاحداث الانقلاب قد تكون مبررة في البداية من خلال تأثيرات الحبيب (ابن العم) ، وتأثيرات الالة (التراكتور) ، وتأثيرات تجربة (جبرة بنت حمود) . ولكن هذا يشكل بداية ولا يمكن ان يكون كافيا لاحداث الانقلاب في داخل حسنية وبالتالي تحويل ذلك الى موقف ينتج فعلا مباشرا .

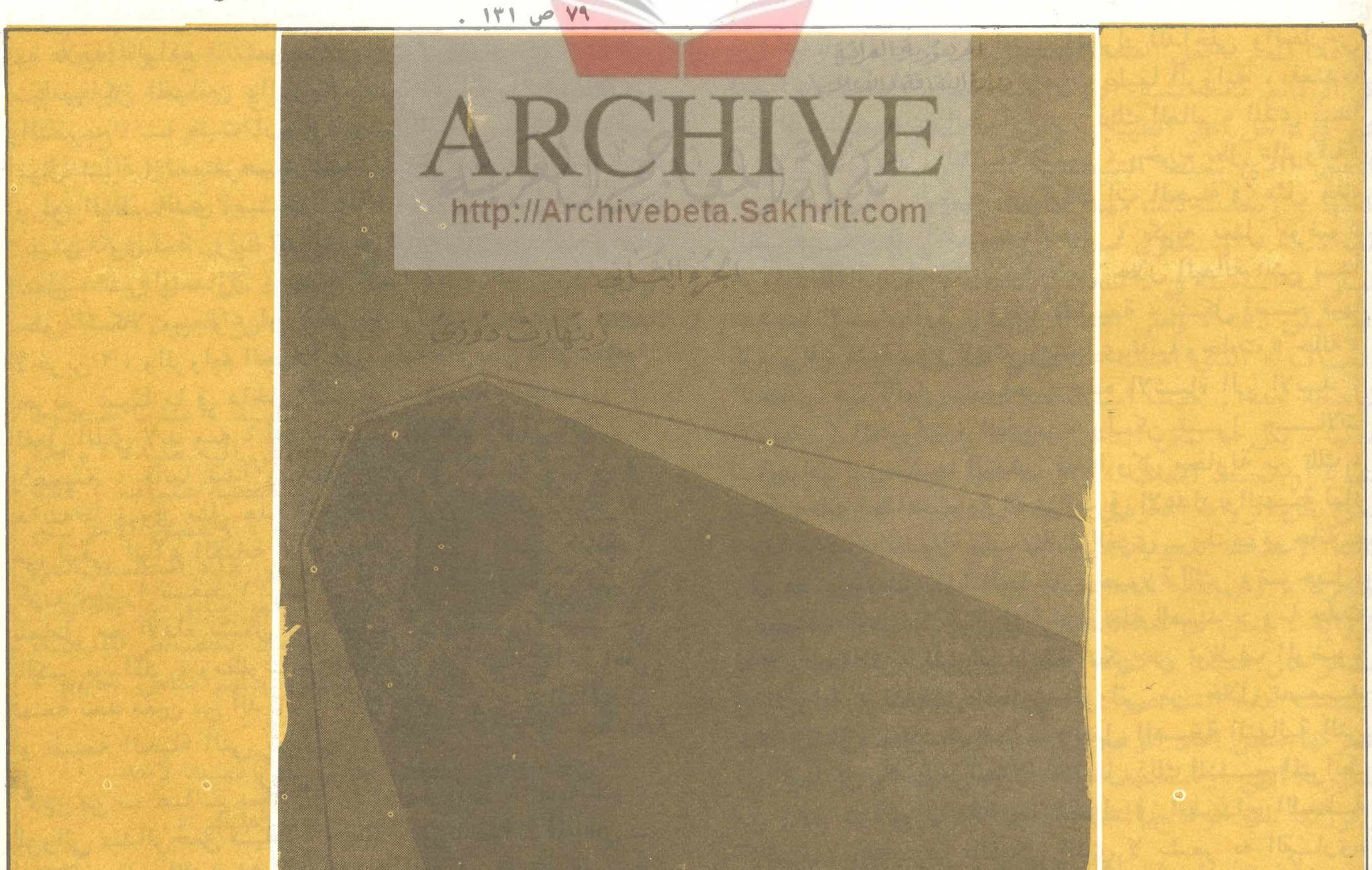
ان كثيرا من المنبهات قد تبقى في الوجدان متخذة شكل الذكريات مثيرة استجابات تتشكل في الذهن على هيئة احلام واماني .. او مشاريع مهيئة للفعل ، ولكنها لا تخرج من حيز التصور والحلم او التمني الا بعد معاناة كثيفة وحادة تكون متناسبة مع عظم وضخامة الفعل المطلوب .

ذهبت (حسنيه) للمدينة وهي تختزن في ذاكرتها حلما قويا وامنية راسخة في الانتقال من الريف الى المدينة والعيش فيها .. ولا ندري - بالضبط - ماذا حدث لها في المدينة .. بل ان القاص يتركنا خارج المدينة بانتظار عودة حسنية ، وعندما تعود نفاجأ بانها قد اصبحت (انسانة اخرى) قررت التخلي عن حلمها وامنيتها والبقاء في الريف . قد تصلح هذه القصة لان تكون درسا في المناهج المتقدمة لمحو الامية في الريف .. او في مجالات التثقيف الفلاحي مع بعض التحوير ، كما قد تصلح كمحور او اساس لتمثيلية تلفزيونية ، ولكنها بالتاكيد بحاجة الى الكثير من اجل ان تكون قصة مبررة . كان على الكاتب

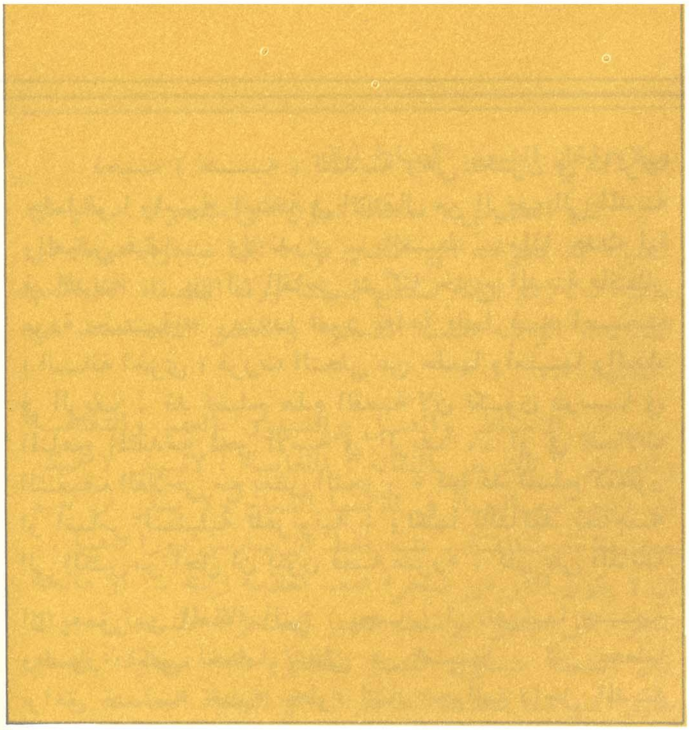
ان يعمق من المعاناة التي (يجب) ان تعيشها حسنية وبصورة تكفي لجعلها تتخلى عن امنيتها . كأن يجعلنا نرافق حسنية خطوة خطوة اثناء تجوالها داخل المدينة لتعيش تجربتها هناك وتقتنع هي ونقتنع نحن ان مايحصل لها كافيا لجعلها تقرر البقاء في الريف . ثم ان المدينة - كما تم تصويرها من خلال ذهن حسنية - كانت غريبة كابيه منغلقة ، اضافة الى ان الكاتب وفي سبيل ابراز روعة الريف وبهجة انهاره وانفتاح سهوله وخضرتها قد ضحى بجانب كبير في مسألة هامة تتعلق بالتطبيق الاشتراكي وهي مسألة الغاء الفروقات ما بين الريف والمدينة ، وهذا لا يتم - بطبيعة الحال - بهدم البنايات (المغلقة) في المدينة وتحويلها الى ريف .. بل ان العكس هو الصحيح . ان قصد الكاتب الموضوع منذ البداية في التحدث ضد هجرة الفلاحين من الريف الى المدينة قد اسقطه في تصورات لم تخدم الهدف العام للموضوع مما افقد القصة الكثير من اسباب نجاحها رغم القوة المبثوثة في لغتها المتحمسة .

واخيرا فاني اتمنى ان يكون ما قلته عن مجموعة (الرجال والشمس) جزءا من الهموم التي يعاني منها كل قاص حين يمارس في حياته اليومية مختلف انواع النشاطات لكي يعطي في (الاخير) شيئا يضيف شيئا الى القصة العراقية الجديدة .. وهذا ما نأمله بكل صدق وحماس من قاص واعد مثل القاص ضياء خضير .

* مجلة الطليعة الادبية - العدد السابع - السنة الخامسة ٧٩ ص ١٣١ .



كتب



النساء والاشجار لا تموت في «النهايات»

□ وليد محمد الزبيدي

□ مدخل :

ان العمل الروائي بحاجة الى مجموعة عناصر متداخلة ومجتمعة حتى يمكن ان تخلق في الاخير رواية لها علاقة بالواقع . كموهبة روائية حقيقية ، ووعي متكامل بكل القوانين والظروف وامتلاك الجرأة في الطرح والتصريح(١) . حيث ان الواقع ـ الناس ـ بحاجة الى أعمال كثيرة ، تستفزهم ، تهزهم ، تخرجهم من المستنقع أو من الوهم الذي يعيشون فيه(٢) ، وعلى هذا الاساس لابد ان تكون ثمة رواية تحريضية ، بمعنى معين ، تحرض العقل ، تثير التساؤل ، تحرك المستنقع ، تثير الزوابع ، تخلق أشكالا من نوع أو آخر بين الانسان ونفسه وبين الآخرين(٣) ، والرواية الجيدة هي عملية تحريض دائم ـ انها تحرض شيئا ما في داخل الانسان ، وتدفعه للتساؤل أو الفعل الذي لابد منه ، أما بالنسبة لفاعلية العمل الفني ، وأهميته ، فأنها تبدأ وبصورة عامة في نهايته وليس في بدايته(٤) ، وفي مثل هذه الحالة ، تكون الكتابة بالرمز(٥) هي أرقى أنواع الكتابة ، حيث ان العمل الفني عندما يكون مباشرا يسقط(٦) كما ان الروائي عبدالرحمن منيف يتعامل مع الاداء بشكل غير مباشر ، وبعض الاحيان بالكثير من المكر ، ومطلوب من القاريء على اساس افتراض تمتعه بحد معين من الذكاء(٧) ، ان يجد صورة ـ الواقع ـ أو طبيعة الحياة التي يعيشها .

من ـ هنا ـ يمكن ان نتناول رواية « النهايات » للروائي عبدالرحمن منيف . حيث اعتبرنا هذا ـ المدخل ـ منطلقا ، لفهم الاحداث ، والرؤية الفنية والموضوعية التي يتعامل معها الروائي .

القحط .. والموضوع في الرواية :

لاشك ان ـ القحط ـ هو المحور الرئيسي الذي يربط بين أقسام الرواية ، ويعتبر المحرك الداخلي والخارجي لتشكيلة الاحداث ، التي توفرت عليها الرواية . فعندما حل القحط بمدينة الطيبة ، برز ذلك العالم ، الذي بدا غريبا ، حتى لأهل الطيبة انفسهم ، وخرج بطل «الرواية» عساف ، ليعلن للجميع عن مكتنزات الحياة في مثل هذه الظروف . وقد اكتسب القحط ، بكونه يمثل موضوع الرواية العام ، وجها مميزا ، من خلال الحالة التي بدأ يعيشها الانسان أولا ، وتغير الطبيعة ، بشكل أصبح فيها كل شيء ، عنيف ، وكل شيء يتحدى ثانيا وجاءت « حالة التحدي » ، وكأنها ستصاحب هذه الاشياء الى الابد ، الانسان ، الحيوان ، الطيور ، ولكن تبرز حالات ـ احباط ـ يعيشها البعض فجأة وكل محاولة من تلك ، تبدو وكأنه ثمة مجموعة اشتركت في الاعداد والتهيئة لها، وهذا ماحدث بصورة رئيسية ـ للفزي ـ ول ـ مرجانة ـ وغيرهم . ويمثل هذا الجانب ، بصورة أكثر وضوحا ، « عساف » عندما خرج في آخر رحلة للصيد . وما حدث له ، وبهذا يكون الروائي ، قد تمكن من توظيف الموضوع في الرواية ، لتعميق الحدث الروائي من خلال تصعيد حالة البطل ـ الشخوص ـ وجعل الصيغة النهائية التي آل اليها كل واحد من هؤلاء . تمثل ذلك النسيج المترابط من وهج دوافع واحدة ، تشترك في انضاج اللحظة الاخيرة ، وتفجيرها بالشكل الذي لا يشعر به القاريء بانتقالة حدثية بقدر ما جعله أكثر قربا من جوهر الاحداث ، ويجعل من الاحداث شريطا أكثر تماسكا ،

يتحرك ضمن سياق واحد . واذا كانت لحظة النهاية في ــ النهايات ــ سريعة ، مشكلة ومضة خاطفة ، وكأنها لحظة انطواء نهائية . فانها تجيء ، وكأن ذلك الانسان ، أو الحيوان ، الذي انتهى ، كان يسعى للوصول الى هذه النهاية . وهي تتم بعد طول انتظار ، تبرز فيه الصعوبة والمرارة ، وذلك التوتر المشحون بالانفعالات ، الذي يؤشر صيغة الصراع ، بين الانسان والطبيعة . وان كانت هذه الصيغة تبرز على شكل محاورات طويلة تتم بين الذات المتطلعة الى الحياة في وضعها المجدب ، والطبيعة ، التي يوجه الانسان اليها تهمة لكنه في لحظة معينة يجد انه يلتحم معها . ونجد في النهايات ان الحيوان ينتهي قبل الانسان .

ويتبلور الموضوع ، كدوافع ، أو مسببات لكثير من الاحداث والوقائع ــ في القحط ــ حتى في الاحاديث التي يتبادلونها أبناء الطيبة . والاجواء التي يرونها ، والتي رسمها المؤلف ، وأوضحها من خلال بناء روائي ، مفعم ، بالحيوية ، والتي جعلت من الصراع ، صورة حادة ، تنمو بضجيجها الصامت وسط هذا العالم الملفوف بالقحط من الخارج . وبذلك قال المؤلف ، ان القحط اذ يلف الانسان وينزوي في كل مكان من الخارج ، فلا يعني ذلك ان الانسان سيصاب بالوهن من الداخل ، أبدا وفي هذا المعنى جعل القحط يسيطر على امتداد الرواية ، لكن الوقائع كانت تشير الى ان ثمة عالما داخليا متميزا ، ينمو في داخل أهل الطيبة . وهذا ما يمكن التعبير عنه ، بالتفجر الذي يحيط الشخصية المحاصرة ، ويتعملق في داخلها . ويحدث ذلك مهما حاولت الظروف القاسية ان تقف ضده ، أو تحاول صده ، واثنائه عن الدوافع السلوكية المتأصلة في داخله . ويكشف عن معالم الطيبة. وقد تمثل ذلك ، وعلى امتداد الرواية ، بشخصية « عساف » الذي امتلك خصائص الشخصية الروائية الناجحة جدا . حيث استطاعت شخصيته ، من احاطة نفسها ، بكل ما يمكن التأثير عليها . ويحاول طمس جزء منها ، أو بحط أفعالها ، وان ما يميز عساف ، بكونه يمثل بطل الرواية المحوري ، انه بقي واضحا ، وبوضوحه كانت الاحداث تسير باتساق تام مع الموضوع الداخلي المتحرك . وان هذه الشخصية ــ عساف ــ المحورية في الرواية ، يمكن ان نعدها حتى الآن من أغنى شخصيات عبدالرحمن منيف وأكثرها امتلاء « بالحياة »[8] . وقد اكتسبت هذه الشخصية ، مثل هذه الخاصية نتيجة ، لتحركها ضمن اطار الموضوع . والذي انسجم والتفرعات المحورية التي أوضحتها حركة الاحداث في الرواية . وافرزتها تلك الوقائع المتعددة الحركات .

ولأن عساف من أهل الطيبة ، ولد وعاش فيها ، وهي التي اعطته من أرضها ، وسقته من مائها فلابد ان يكون ابنا وفيا لمدينته ، ولاشك « ان الطيبة ، مثل كل القرى والبلدان الاخرى التي تشبهها من حيث القسوة ، والسخرية ورغبة التندر واختلاق الاكاذيب وفي اغتياب الناس أيضا » ص ٣٢ .

وهنا نجد ان تدخل الروائي في صياغة البنية الموضوعية للحدث جاء ، من خلال ، محاولاته في استحضار الكثير من المسببات ، ووضع الاشارات التي تجعل من البطل الروائي وحدة فاعلة ، وقوة أكثر تماسكا . وبهذا يصبح القحط في الرواية ، هو الموضوع الاكثر وضوحا . خاصة بعد ان ــ وجدنا ــ ان هذه المدينة التي حدثت فيها كل هذه الوقائع ، جاءت بسبب القحط ، لكن ، ما هو عامل الالتقاء مع بقية المدن التي تشبهها ، وتشترك معها في صفات محورية ، ومن هنا يبدو ، ان الروائي ، عندما اختار القحط ، كصلة يربط بها بين الاحداث ، والشخوص ، والقاري ، انما أراد بذلك ان يعبر عن الضعف الذي يصيب جوانب الحياة ، ويحاول السيطرة عليها ، ولاشك ان « القحط » هنا ، لا يتمثل بالوجه الذي صنعته الطبيعة وحدها ، بل يتعدى ذلك الى عوالم أكثر شمولا وأعمق ، وتتحد في الصيغة التي يخلقها الانسان لنفسه ، سواء كانت بوعيه أو بدون وعي منه . ومن هنا يكون الموضوع في النهايات « متصاعدا ، ونابعا من كل بقعة أو مكان أو نفس ، يحدث فيها ذلك الصراع ، وبالمقابل ذلك « الخمود » والاستكانة غير المبررة ، و « عساف » ضمن سياق الموضوع ، يضعه المؤلف في أجواء رمزية متصاعدة ، ومتوترة في ذات الوقت ، عساف الينبوع الذي يتعرض لاحباطات مبهمة ، يحاول المتعطش اليه ان يرميه ولا يسمح له بالتدفق ، ولا يعرف لماذا يفعل ذلك . نجد ان أبناء الطيبة ، يتعرضون لعساف بشتى أنواع الطرق . حتى راحوا ، يردون كل فعل في مدينتهم اليه ، وبدأوا يقولون « كل البلاء من المجنون عساف » ص ٢٧ .

وعساف الذي يذهب الى الصيد ، عندما يعود بصيد وفير أو قليل ، يختار من يعطي اليه صيده ، وهذا الاختيار الدقيق ، اضفى على شخصية عساف ، ذلك الطابع المتميز ، فهو يعطي المحتاج ، ويفضل الاخرين على نفسه ، واذا وجدنا في الاساس هذه الخصائص الاخلاقية في أعماق هذا البطل ، فهو يبدو من خلالها ، ذلك العربي الاصيل ، الذي احتفظ بخصائص أبناء العروبة ، في الزمن الماضي وكأنه يمثلهم بكامل نقائهم ، وثورتهم الانسانية ، ونكرانهم للذات .

هكذا يتكلم عساف عندما يأتي بصيد لأحد :

« أنا عساف .. جئت لامسي عليكم ..

وقبل ان يسمع الكلمات التي تنهال عليه .. يكون قد القى بعض الطيور ومشى » ص ٤٠ .

وهكذا يبدو عساف ، وهو يبحث عن اللحظة التي يعطي فيها ، ويبقى فيها معطاء أبدا . وقد انعكس تأثير عساف على أهل الطيبة ، وأثر الروائي منيف ، أن يكون هذا الانعكاس ، وان كانت صيغة الانعكاس ، تبقى واحدة وهي التأثير والمداخلات الناتجة عنه ، والنتائج التي تتمخض عنه في النهاية ، الا ان رؤية المؤلف ، جعلته يعكسها بالصيغة الاكثر فاعلية ، وهي تسلسل الحدث ، وابراز ملامح ذلك الفزع الداخلي الذي بدأ يتحرك في دواخلهم ، وهم - أبناء الطيبة - يرون - عساف - هذا المحرك الكبير لهم . وهنا نتساءل ، هل ان - عساف - كان أداة التحريك والاندفاع ، التي يجب أن تعيشها الطيبة ؟ وهل ان جميع تلك القرى والمدن التي تشبه الطيبة ، تحتاج الى - عساف - هذه الشخصية القادرة على التضحية والعطاء في وقت واحد ؟ . وهذا ما أجاب عليه المؤلف في آرائه بالعمل الروائي المشار اليها آنفا . هذا وقد توضح تأثير عساف بصورة خاصة ، بعد ان وجد مكانة كبيرة بين أهل الطيبة ، أي انه استطاع ان يكون - وجها - مميزا ، ودافعا قويا بينهم . ويتجلى ذلك من خلال الاحاديث التي كانوا يتفوهون بها . مثلا .

« رايت عساف يحمل الكلب على ظهره .

ويقول آخر والضحكة تملأ حلقة :

رايت اليوم عساف الحقيقي يحمل البندقية ويصيد ، ولابد ان يكون هو الصياد ، وليس هذا الكذوب .

ويقول ثالث :

اطلق عساف النار على دِيك حجل فلم يصبه .. واصاب الكلب .. ولذلك فهو كلب أعور » ص ٣٣ .

وبهذا - نجد - انهم يؤمنون بوجود عساف واحد ، ولكن ، « زوبعة عساف » جاءت لتحركهم من الداخل ، فبداوا يشكون ، حتى ان بعضهم يتصور ان ثمة أكثر من عساف ، وبهذا خلق الروائي حركة بفعل عساف ، اكثر بكثير مما يتحرك « عساف » البطل نفسه ، وهذا ما يتفق ورؤية (روجيه جارودي) للفن حيث يقول في هذا الصدد . لا يبلغ الفن رسالته بوضوح . ولكنه يستطيع ان يوقظ الناس وان يجبرهم على السير قدما بأن يصبحوا الصورة المرئية للحقيقة » (واقعية بلا ضفاف ص ٢٠٠) .

وان الروائي منيف . لم يحاول مفاجاة القاريء بالقحط . ولم يتبع اسلوب دفع القاري لاكتشاف هذا المحور . بل انه بدأ به أول كلمة من الرواية . وأراد ان يعلن ان موضوع القحط . ليس الا اشارة تتمحور فيما حولها الكثير من المسائل والامور المهمة . فالرواية تبدأ هكذا .

« انه القحط .

القحط مرة أخرى !

وفي موسم القحط تتغير الحياة والاشياء .. حتى البشر يتغيرون ، وطباعهم تتغير ، تتولد في النفوس أحزان تبدو غامضة أول الامر ، لكن لحظات الغضب التي كثيرا ما تتكرر ، تفجرها بسرعة ، تجعلها معادية ، جموحا ، ويمكن أن تأخذ أشكالا لا حصر لها .. اما اذا مرت الغيوم عالية ، سريعة فحينئذ ترتفع الوجوه الى أعلى وقد امتلأت بنظرات الحقد والشتائم والتحدي » ص ٥ .

لاشك ان صياغة بداية الرواية بهذا الشكل ، تعلن عن مقدرة روائية فذة . ففي هذه الاسطر القليلة ، يضعنا الروائي أمام عالم رهيب ، نعرف ان هناك شخوصا وحالات ، وصخبا وموتا ، وهذه أبواب متعددة وموصدة من يراها - بمعنى من يقرأ بدقة وتأن - يجد نفسه مضطرا لطرقها جميعا ، والتأمل فيها ، للتعرف على جوانب هذا العالم ، وما تتداخل فيه من اصوات واصداء ولم نقرأ مثل هذه البداية ، وبهذا الشكل الدينامي العميق ، في الرواية العربية ، ومهما كثرت الاقاويل حول هذا البناء ، فهو يبقى ، من الاشكال المتقنة ، والمتقدمة في البناء الموضوعي ، ان عبدالرحمن منيف ، لم يضعنا أمام حدث « بوليسي » ولكنه وضعنا امام مجمل حالات انسانية ، نضطر لمتابعتها ، بشوق ولهفة أكثر مما نتابع الاحداث البوليسية « الفارغة » ، انطلاقا من مبدأ متابعة معاناة الانسان وفي كل الجوانب . ان هذه البداية تمثل نقطة انطلاق واسعة للموضوع - القحط - وللمواضيع الاخرى التي تكتنز بها الرواية ، ولاشك ان الروائي يوجه صفعة قوية للاجواء التي تحيطنا ، وعند ذاك يجعل الجو أكثر توترا ، واشتدادا . وتتكشف تلك الابواب الموصدة واحدة بعد الاخرى ولكل باب عالمه الخاص ، ولجميع الابواب ذلك الرابط الوثيق الذي يوصل فيما بينها ، وهنا يتحقق ما يؤمن به الروائي عبدالرحمن منيف ، وهو ان العمل عندما يكون مباشرا يسقط . كما تؤكد ذلك نهاية الرواية ومجمل الوقائع التي تدور في أجوائها - النهايات - .

ان القحط الذي عندما يجيء ، لا يترك بيتا دون ان يدخله . ولا يترك انسانا الا ويخلق في قلبه أو في جسده أثرا . ص ٥ . يمكن ان يكون الصورة المثلى ، والواضحة في سياق العلاقات التي تؤطر عالم هذه الرواية ، وخاصة العلاقة بين - عساف وكلبه . تلك العلاقة الوثيقة والغريبة في نفس الوقت . العلاقات المتينة بين الطيور والانسان والحياة بصورة عامة في - بعض حكايات تلك الليلة العجيبة - ومن خلال ما تقدم ، يمكن القول - ان المؤلف استطاع ان يجعل من « القحط » الموضوع الاكثر شمولا . واتساعا . والتعبير من خلاله جاء على شكل استكشاف باطني لحقائق الحياة . ومعاناة الانسان فيها ، وتأشير للاجواء الكثيرة والمتنوعة المحيطة به . وجاء ذلك

كله ضمن سياق روائي واضح ، وبنية موضوعية ، وان موضوعات الرواية تبدو أكثر وضوحا من خلال التعمق فيها ، وتناول مسألة الرمز التي يعتمدها الروائي منيف، وتأشير الجوانب الرئيسية في ذلك . والا فان رواية مثل ـ النهايات ـ سوف لن تعطى حقها الا في حالة تناولها بصورة اجمالية ، والحرص على عدم التفريط بأي جانب من جوانبها ، وذلك لترابط أجزاء ، وتوازي وقائعها ورموزها .

النهايات .. الوقائع والرموز :

في تقديمه للرواية يقول الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا « كيفما تقرأ هذه الرواية . فأنت باستمرار تتحرك في خطوط تتوازى فيها الوقائع والرموز » ، ولاشك ان الرمز ، هنا ، يعني في الاساس الدلالة الواقعية للحدث الذي يؤسس عليه الموضوع الجمعي في الرواية ، كما ان ـ الرمز ـ في « النهايات » لا يعتمد الابتعاد في المسافات غير المنظورة ، بقدر ما يحاول ان يكسب الجو القصصي بالكثير من الايحاءات ، ذات الدلالة الموضوعية المؤثرة . ومن هذا ـ المرتكز ـ يمكن ان يحدد الزمن في هذه الرواية بالتمثيل الدقيق للخطوة بين الذات المتحمسة ـ عساف ـ وبين جميع المتغيرات التي حدثت في سياق العملية الروائية ، وهنا تؤشر هذا الاتجاه بصورة واضحة ، الموضوعات التي طرحتها . بعض حكايات الليلة العجيبة، والمتمثلة ، بالصراع الحاد ، والذي يمثل انعكاسات الواقع المريرة ، وافرازات الحياة ضمن فترة زمنية معينة . وهنا يحدد الزمن ـ رمز ـ الانعتاق من الظروف ، ولا يعني الانفصام ، والابتعاد عن الجذور . وحتى في الشخصية المحورية ـ عساف ـ نجد التلاحم ، متجسما في الاجواء الكثيرة ، وأهمها الجانب النفسي ، الذي أخذ وتيرة متصاعدة ، على صعيد الاجواء الداخلية للشخصية وللعمل الروائي بكامله . وبهذا يكون الروائي ، قد وظف الرمز في جانب آخر ، وهو ، وضعه للانسان ، في الجانب الاول في « التصدي » و « الانتصار » وهذا الاستنتاج يقود الى ان مسألة « الموت » تمتلك دلالة رمزية في هذه الرواية ، ومع ان الموت جاء نتيجة « للظروف البيئية » المتمثلة بالعاصفة ـ الرمز ـ الا انها الحدث أي الموت بهذا الشكل ، مثل الشهادة العميقة . وهنا برع الروائي في اعطاء هذا الوجه ، لمسألة الموت ، وخاصة في التقنية الروائية التي اعتمدها ، فبعد ان يموت عساف أثناء رحلة الصيد ، وفي أعماق الصحراء ، تبدو هذه المسألة عادية ، وان اصطبغت باحساس داخلي ، يشي بعوالم متوفزة ، لكن في القسم الثاني من الرواية ، نجد ان الموت يتجسم بشكله الاكبر ، وبصورته الواضحة . وبالاخص ، لما حدث من حالات مريرة ، لمرجانه وأولادها ـ وجنازة عساف ، والتأثير النفسي الذي يخلق ، وضع الجنازة ، في نفوس اولئك الذين كانوا يحيطون بها ،

وهذه القضية تتصاعد ، بصورة تتوازى والاحداث المتتابعة أو المتسقة بوحدة موضوعية لا يمكن فصلها عن البعض ، قدوم الضيوف ← حدوث العاصفة ← موت عساف ← موت كلب عساف ← نهاية العنزي ← ما حدث لركس ← وركس الجديد ، علاقة الطيرين بمرجانه ← ثم تصل المسألة الى أحاديث الكبار ، وحالة التمرد ـ التي يمكن ان تسمى تمرد على اطر حياتية معاشة ، عاشها تبعة عساف في الصيد ، ومن هنا ، تكون الصور الكثيفة والكثيرة في النهايات متتابعة ، ومتحدة ، وان رؤية كل واحدة من الحالات التي تصورها اقسام الرواية ، لا يمكن أن تتجسم بصورة جيدة ، اذا ما لم ترى بصورة كاملة ، أي لا يمكن ان نجزيء « النهايات » وفي كل الاحوال .

وبهذا يكون الرمز ، المرحلة العليا لاحتواء الموضوع، وامكانية التعبير عن جزئياته ، بما ينسجم ومتغيرات الحياة الاجتماعية والسياسية التي نعيشها ، للرمز أكثر من دلالة ، وكل دلالة توحي بشكل معين ، من اشكال المعاناة التي نعيشها ، وتضرب على وتر من أوتار المستنقع الذي نعيشه ، ونتحرك فيه ، وهذه الوسيلة ، الانجع في الكشف عن طبيعة الانسان ، والتعريف بها ، بشكل واضح للجميع ـ القراء ـ يتكشف ضمن سياق البناء الروائي « هذا هو الانسان ، ذلك المخلوق الضئيل المتلاشي في مواجهة قوة غاشمة ، لا تدمره ولا تتركه » ص ٨٤ .

والانسان ، في هذا الوضع ، نجده يقف عند نقطة معينة ، فبعد أن مات « عساف » وانتهى تلك النهاية المريرة ، والتي بدت ـ رائعة ـ محزنة ـ من خلال نهجه المتميز ، في حياته ، والذي اتضح في النهاية ، وبانت مقاصده . هنا ـ نجد ـ ان البداية التي ينبغي ان تحدث قد حصلت في داخل الانسان ، وأصبح على وشك منعطف حياتي جديد .

« قال أحد أبناء الطيبة بصوت « مخنوق » الله يساعدك ياعساف .

قال الذي جلس الى جانب السائق مكان عساف : صحيح ، اين عساف ؟ » ص ٨٤ .

وهذه دلالة واضحة الانعكاسات الحادثة على نفوس هؤلاء . وتتصعد هذه الحالة في مشاعر الجميع ، ويتملكهم ذلك الاحساس ، الذي يبرزه الروائي ـ منيف ـ بتقنية عالية .

« قال شاب بعصبية ،

عساف لن يموت .. وهو الان أكثر حياة منا جميعا » ص ٩٩ .

وهنا يمكن التساؤل : الى أي مدى استطاع ان يؤثر ذلك التآلف الذي حدث بين « عساف ، وكلبه » ؟ ، ان

العلاقة مع الكلب . لم تقف عند النقطة التي أراد بها البطل ان يثير زوبعة في نفوس اهل الطيبة . ويشعلها ، اثر كل فعل جديد « غريب » يقوم به . أي تجاوز حدود الدلالة في ـ الثورة ـ الى مسألة الاحتضان ، والامتثال امام مسألة الرفض . والاقتناع بكل ما هو صادق ، بحق . والكلب اضافة الى دلالته الرمزية في تأمين جوانب حياة ـ أو خطوات ـ عساف في الحياة ، فأنه يمثل الوفـاء والتضحية الحقيقية « قال مقبل بثقة :ـ عساف مات قبل الكلب ، ولابد ان بعض الطيور ، ربما هذا النسر او غيره احست وعرفت بذلك وجاءت لتأخذ نصيبها منه .. لكن الكلب وفي محاولة لحماية عساف صارعها حتى صرعته » ويستدل بذلك عندما يقول لهم .. الحضور ـ أهل الطيبة ، ليؤكد حالة معينة في عمق العمـل . « انظروا الى الدماء المتجمدة فوق راس الكلب لقد مزقته بمناقيرها لتصل الى عساف ، وفيما هو يدافع عن نفسه ، وعن عساف ، تهشم ، ولابد ان يكون قد مات من العطش أو النهش .. » ص ٩٧ . وفي العالم الذي يخلقه الروائي ، بكونه يشكل اركان كيان حياتي متوفر على أهم الجوانب الحياتية ، يكون مثل هذا الحـادث « الواقعة » جديرة ، بأن تكون خطا لاسترجاع الاحداث المهمة في حياة « الطيبة » وهذه النقطة مهمة في سبيل تحريك المستنقع ، وهنا نجح الكاتب في تطبيق رؤيته ومفهومه للرواية ، والتي أشرنا الى بعضها .

وبهذا ، يكون الرمز ، فاعلا ومؤثرا في الروايـة ، وله اتساعه ، بحيث يتمكن من تحقيق الشمول في الرواية وفي التعبير عن الحالات الحياتية ويربطها بالحركـات الشعورية المعتملة في داخل الفرد ، ويكون هذا الربط بشكل توازي مرة ، وتألف ، واتحاد مرة أخرى متمثلا فيها ، كل ما تكتنز به الحياة من صراعات كثيرة الاوجه وفي مناخ عديدة الاتجاهات ، وقد اتضحت هذه الصورة لان مدينة « الطيبة » التي تدور فيها احداث الرواية ، تعيش وسط موجة من العنف الشـديد ، وحيث ان الروائي هو الذي تعرف على « حياة » أهل الطيبة ، فهو الذي يعلن عن الحقائق التي يعيشها الجميع هناك ، ومن خلال هذا العرض ، سواء كان ذلك في تناوله لحيـاة « عساف » والناس عموما ، أو من خلال ابرازه للصراع الدائر في « بعض حكايات تلك الليلة العجيبة » ، ويتعامل مع وقائعه بشكل ، يجعل من الثورة الداخلية ، المنعكسة من أثر الاحداث ، واقعا دافقا بالحيوية والتغيير ، فيعتمد « منيف » هنا الدلالة الواقعية للرمز ، وتشكيل أكثر من ايحاء موضوعي ، من جراء واقعة معينة ، يقف أمامها الانسان ، وفي مثل هذه الحالة ، يصبح « التحـدي » يخطو باتجاهين :

أولا ـ التحدي الذي ينمو في داخل الانسان ، وهو ناتج ، بتأثير الحركة الموضوعية في الاحداث عامة .

ثانيا ـ صيغة التحدي الخارجية ، التي يشعر بها الانسان وهي ناتجة ، في الاساس من تأثيرات الوعي الداخلي المتنامي ، الذي تخلقه الظروف الصعبة ، وتجعل الانسان ، في احتكاك وتماس مع الحقيقة .

وفي هذين الاتجاهين ، تتم الصورة الاساسية ، التي يمكن لها ان ترسم افقا واسعا للفعل الروائي .

الرمز .. والنساء والاشجار ، لا تموت في « النهايات »

من بين الامور الملفتة للانتباه ، هو ان ، النسـاء والاشجار ، لا تموت أبدا في رواية « النهايات » ، وانا اعتبر ان هذه الاشارة ، لها أكثر من دلالة رمزية ، وربما لم يشر أحد من قبل اليها ، أو لم ينتبه اليها أحد ، ولأن عدم موت النساء والاشجار في هذه الرواية جاء مقرونا ، بموت واسع ، وسريع لكثير من موجودات الحيـاة في الطيبة ، فلابد من التوقف عند هذه النقطة ومناقشتها ، ماذا يعني ان تبقى النساء والاشجار دون ان تنتهي في « النهايات » ؟ .

ان مأساة « مثل تلك التي يعيشها شـخوص » النهايات ،تتمكن من عكس مجمل التطورات والتغيرات التي تحصل في النفس البشرية ، وتبرز الملامح الاساسية للتحدي الذي تعيشه هذه النفس ان نهاية الشخوص ، كانت مأساوية بالمعنى الواضح ، لكنها ، عميقة ، ولها دلالتها في الفعل والتأثير الانساني . ونجد هنا ، النهايات المؤثرة للاشياء ، ولابد من ذكرها ، والاشارة اليها لكي تتوضح أمامنا ، صورة « النساء والاشجار » .

* « كان عساف مدفونا بالرمل .. لم يكن يظهر الا رأسه .. وفوق الرأس تماما كان الكلب رابضا .. وكان الجزء الاكبر من جسد الكلب مدفونا بالرمل أيضا ، لكن بطريقة غريبة للغاية .. كان يشـكل سياجا حول جسد عساف ، خاصة رأسه ، كان يحتضنه » ص ٩٤ .
* « ولم يستطع أحد أن يسمع شيئا عن العنزي بعد ذلك اليوم .. ومن جديد كثرت الاحاديث عنـه وتشعبت » ص ١١٣ .
* « عصر ذلك اليوم انتهت محاولات الشـيخ .. وانتهى الصل بعد يومين كانت القرية كلها تسير بصمت في جنازة الشيخ » ص ١٣٣ .
* « ذات يوم بعد سنوات طويلة ، علقت جثة البيك في الميدان الكبير » ص ١٦٥ .
* « في اليوم الثاني بينما كانت عربة القمامة تحمـل جثث الكلاب الستة ، كان الغرابان يحومان حول العربة وينعقان بصرخات قاسية » ص ١٢٢ .
* « أما ركس الجديد فقد قتل بظروف غامضة ولم

يعرف أحد من قتله ، أو لماذا قتل » ص ١٥١ .

* « في لحظة واحدة كانت صرختان ، صرخة الرجل وصرخة الغراب الذي سقط من قوة الضربة » ص ١٤٠ .

من هنا يبدو ، واضحا ، ان الطيبة كانت تعيش موتا كل يوم ، ولاشك ان « حكايات الليلة العجيبة » تؤشر عالم « موت » وصراع شديد القسوة ، حتى يتخيل الانسان ، ان الطيبة ستنتهي اثر هذا الوضع ، كما ينتهي الحطب الذي بدات تلتهمه نار ضعيفة ، لكنها تنشط يوما بعد آخر ، وفي مثل هذه الحالة ، لابد ان يقف احد ويقول للمؤلف ـ الروائي ـ لماذا تعطي هذه النهاية الحتمية والقاسية للانسان ؟ .

من حقنا ان نجابه الروائي بهذا السؤال ، ولو كان بناء الروائي يعتمد على اعطاء الصورة كاملة ومباشرة دون اللجوء الى الرمز ، في بعض الاحيان ، لقلنا ان «النهايات» عمل يسقط ، وانه غير صادق في تناوله للجوانب الانسانية والمتحركة في شعور الانسان .

اذن ، لماذا النساء والاشجار لا تموت في النهايات ؟

ان عبدالرحمن منيف ، استطاع أن يتناول موضوعه ، بكثير من الذكاء والفطنة في البناء والتقنية الروائية ان عدم موت « النساء والاشجار » وباختصار ، يمثل الاضاءة الاكثر شروقا . وابتهاجا للحياة ، انها المعادل الحقيقي لما تعيشه الطيبة من موت وانتهاء ، وان كل من « النساء والاشجار » رمز للولادة والتجدد واعطاء الحياة الصيغة الجديدة التي يمكن ان تسير عليها. وهذا يأتي منسجما والفعل الروائي ، بعد ان عاشت الطيبة الواقع المرير . ان صورة ودلالة رمز الولادة . يتمثل بصيغة عدم موت المرأة والشجرات . وان حياة الطيبة مستمرة . وعندما نعرف ان النساء والاشجار ، تبقى كل واحدة منها دون ان تتعرض لحالة موت أو انتهاء يجب ان نستعيد في اذهاننا الكثير من الاحداث التي مرت ضمن سياق البناء في هذه الرواية .

وان مقارنة بين حالات « النهاية » التي ذكرناها أو الصورة التي أشرنا اليها بهذا الخصوص تعطي ميزة واضحة للموضوع الذي تناولته هذه الرواية . وفي نهاية الرواية ، وبعد تأثير الاحداث التي عاشها انسان الطيبة، نجد ثمة اشارة واضحة لبدء الحياة ، واعادة بنائها من جديد ، وقد جاء هذا ـ كما أظن ـ بفعل تنامي الوعي الداخلي الذي خلق في الشخوص ـ عموم ابناء الطيبة ـ وهذا ما يعطي الصورة المقنعة لاحداث الفعل الاجتماعي والانساني من خلال تمرير الانسان بتجربة معينة ، وهكذا نجد المختار يردد « لن أعود الى الطيبة مرة اخرى . الا لأحمل بندقية ، وابقى في الجبل ، ومن هناك ومع الآخرين سوف نعمل شيئا كثيرا غير الصيد ، أما اذا وافقوا على بناء السد فسوف اعود على ظهر بلدوزر لكي يبدأ العمل ، ولكي تبدأ الطيبة تعرف معنى الحياة بدل هذا الموت الذي تعيشه كل يوم » ص ١٨٣ .

وأخيرا ، لابد من القول ، بأن « النهايات » رواية لها طعمها الخاص والمميز ، سواء كان ذلك في تناولها للموضوع ، أو في تحرك الشخوص ، واتساق الفعل والتأثير . أو في التقنية الروائية والرمزية الكبيرة ، والتي اكسبت العمل ميزة « واضحة » ، اضافة الى ذلك ، فأن « النهايات » استطاعت ان تصور الاجواء المحيطة بالشخصيات ، وهذه اشارة لابد من ذكرها ، وخاصة أجواء الصحراء وفي ظروف عصيبة ، الفترة التي تهب فيها العواصف الكبيرة ، ومثل هذه الدقة في التصوير ونقل الواقع ، تحتاج الى مقدرة روائية فذة ، توفر عليها الروائي عبدالرحمن منيف . ولاشك ان « النهايات » اضافة كبيرة للرواية العربية المعاصرة .

المصادر :

---

(١) الرواية العربية مشاكلها وهموم كتابها . مجلة الف باء . العدد ٥٤١ـ١٩٧٩ . وقد اشترك في الندوة كل من عبد الرحمن منيف ، غالب هلسا . د. علي عباس علوان د. محسن الموسوي .

(٢) مجلة قضايا عربية . حوار مع الروائي عبد الرحمن منيف . اجراه يوسف العقيد السنة الرابعة ١٩٧٧ .

(٣) الطليعة الادبية . حوار مع الروائي عبد الرحمن منيف . العدد السابع ـ تموز ١٩٧٨

(٤) مجلة الاقلام . العدد الخامس . السنة الرابعة عشرة شباط ١٩٧٩ .

(٥) مجلة قضايا عربية . المصدر السابق .

(٦) (٧) مجلة الاقلام . المصدر السابق .

(٨) مجلة فنون . العدد (٢٩) لسنة ١٩٧٩ ـ ماجد صالح السامرائي .

رسالة الاردن

مقابلة

بدعوة من وزارة الثقافة والاعلام ، وفي نطاق التبادل الثقافي بين الاردن وبلغاريا ، قام الشاعر والكاتب البلغاري استيفان بوبتنيف ، بزيارة قصيرة للاردن ، اطلع خلالها على بعض المرافق الثقافية ، واجتمع ببعض اعضاء رابطة الكتاب الاردنيين ، وقدم شرحا موجزا لتطور التجربة الثقافية في بلغاريا .

سألت الشاعر في بداية لقائي معه ، **عن الجيل الشعري الذي ينتمي اليه ، وعن خصائص ومميزات هذا الجيل فقال :**

ج – انا من الجيل الوسط ، وقد برز هذا الجيل بعد الثورة البلغارية ، وتطور بشكل ملحوظ بعد عام ١٩٥٦ ، بعد الاجتماع الموسع للجنة المركزية ، حيث اكد هذا الاجتماع على كل الامكانات الواسعة للتطور الابداعي ، ولمختلف الاجيال ، وان المناخ متاح الان للنضوج الابداعي الحقيقي .

س : ما هي القضايا التي يركز عليها الادباء والمفكرون البلغار ؟

ج : هناك موضوعات عصرية كثيرة تتركز على اشياء اساسية ، هي حب الوطن ، التحولات الكبيرة في روح المواطن ونفسيته ، والكفاح من اجل حرية الانسان وتطوره ، والتعاطف مع القضايا الانسانية اينما وجدت ، وخاصة التعاطف الكبير مع نضال الشعوب التي تكافح من اجل نيل حقوقها الوطنية ، والتغيرات التي تطرأ على نظام حياتها ، واحب هنا ان اشير الى ان القضية العربية تشغل حيزا لابأس به من كتابات الكتاب البلغاريين ، ذلك اننا نؤمن بعدالة تلك القضية وبحتمية انتصارها .

س : نريد ان تضع بين ايدينا تاريخا بسيطا للحركة الشعرية البلغارية ، واين تضع تلك الحركة على خريطة الشعر العالمي ؟

ج : الشعر البلغاري ، من الاثار الادبية القديمة في العالم ، وذلك يعود لقدم الابجدية والثقافة البلغارية ، حيث وجدت تلك الابجدية منذ اكثر من « ١١٠٠ » عام ، وقد كان الادب في تلك الفترة موجها نحو حياة الانسان ومستقبله .

هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فقد ركز اولئك الشعراء على الوجود القومي ، ومن هنا كان الرفض المطلق لدراسة الانجيل باللغة اللاتينية او الالمانية او العبرية ، والكفاح من اجل ثقافة وابجدية قومية خاصة .

وقد حدثت بعض التراجعات في المسيرة الحضارية والثقافية أبان الحكم التركي لبلغاريا ، فقد اتلفت مجموعات كبيرة من الكتب ، وكبتت الحركة الادبية والفكرية ، مما ادى الى هروب الكثير من رموزها وتمركزهم في الاديرة ، وبعض القرى الجبلية .

ومع بداية القرن التاسع عشر ، بدأت نهضة فكرية جديدة وانبعاث ادبي جديد ، حيث اندمج النضال الثوري مع النمو الروحي والثقافي وبرز في هذه الفترة العديد من الكتاب الثوريين مثل « جورجي سافاراكوفسكي » « لوبين كارافيل » والشاعر العظيم « خريستو بوتيف » الذي استشهد عام ١٨٧٦ م وهو يقود فرقة ثورية ضد الاتراك ، واستطاع بذلك ان يوفق بين الكلمة والفعل وان يكون نقطة مضيئة في مسيرة الحركة الادبية والفكرية .

وبعد التاسع من ايلول ١٩٤٤ م ، وفي ظروف الحياة الحرة تطور ادبنا وشعرنا تطورا عظيما ، وظهر العديد من الكتاب الجدد ، وارتفعت بشكل كبير مسؤولية الاديب نحو المجتمع ، ولن ابالغ اذا قلت ان الطفرة الجديدة التي حدثت بعد هذا التاريخ ، ستكون عصرا ذهبيا جديدا من عصور الادب البلغاري .

س : ما هي المؤثرات الادبية المحلية والعالمية على الثقافة البلغارية ؟

ج : الادب البلغاري في تبادل متواصل مع الخبرات والاداب العالمية ، ونستطيع ان نضع الارتباط والتبادل الثقافي مع الاتحاد السوفيتي في المكان الاول ، وذلك يرجع لسببين :

الاول : للارتباط الكبير مع الادب السوفياتي قبل الثورة الاشتراكية ، حتى ان اكبر كتابنا كانوا ينهلون من كنز الافكار الفلسفية للادب الروسي .

الثاني : العلاقات التاريخية القائمة بين البلدين وقد قويت هذه العلاقات بعد الثورة البلغارية ، حيث اصبحت الكثير من الابداعات المحلية تترجم الى اللغة الروسية ، وتصدر بملايين النسخ في الاتحاد السوفيتي ، كما نقوم نحن بدورنا بترجمة روائع الادب الروسي الى البلغارية .

بالاضافة الى ذلك فاننا نقوم بترجمة الاثار الادبية التقدمية في البلدان الغربية ، والاثار الكلاسيكية في تلك البلدان ، حيث توجد في بلغاريا دار نشر خاصة تدعى « الثقافة الشعبية » ومهمة هذه الدار نشر الاداب المترجمة ، من البلدان الاشتراكية والدول الغربية ، والدول النامية وتطمح هذه الدار ان توصل كل جديد وشيق للقارىء البلغاري .

س : كان للفلاح دور كبير في القصة والرواية البلغارية فما هو دوره في الشعر ؟

ج : حتى عام ١٩٤٤ م ، كانت بلغاريا بلدا زراعيا وهذا اعطى ادبنا ميزة ثروية ريفية ، اذ لابد ان تعكس تلك الاداب حياة الشعب وواقعه ، وقد ظهرت في بلغاريا ابداعات كلاسيكية عن الحياة الريفية في شعر « بيروكي يفروف » وروايات « الين بيلين » و « يوردان يوفكوف » .

بعد عام ١٩٤٤ م ، حدثت في مجتمعنا تغيرات كبيرة حيث تحولت بلغاريا الى بلد صناعي زراعي ، وبهذا فقد انخفضت اسهم الادب الريفي وهذا لا يعني بداية عدم الاهتمام بذلك النوع من الادب ، بل على العكس ، فقد تعمقت مضامينه ، واخذ الكتاب يتدخلون وبشكل اكبر في سيكولوجية الفلاح المعاصر ، وبعد المكننة الكبيرة التي عمت المدن والريف ، اخذ الكتاب ايضا وبشكل خاص يقومون بدراسة نفسيات هؤلاء الفلاحين ، مثل «خريستو كاراسلاوف»

و « اندرية غيرمانوف » .

س : لقد استغلت الحكاية الشعبية البلغارية ، ووظفت توظيفا ناجحا في حكايات الاطفال وادبهم ، ماهي الخصائص الايجابية للحكاية الشعبية البلغارية . ؟

ج : للحكايات اثر كبير على خيال الطفل ، وقد استعملت تلك الحكايات منذ العصور القديمة في تربية الاطفال ، وفي اضفاء الجو الوطني على الاسرة البلغارية ، كما كان للحكايات الشعبية البلغارية ، والفلكلور البلغاري دور كبير في الحفاظ على الكيان القومي اثناء فترات الاحتلال والعبودية الاجنبية .

ان الحكايات البلغارية والفلكلور البلغاري نابعان من روح وخيالات وتكهنات الانسان العادي ، التي تعتبر من اهم ميزات هذه الحكاية .

اما بعد عام ١٩٤٤ م ، فقد ظهر العديد من كتاب الطفل مثل « اسين بوسيف » ، « جورجي ستروفسكي » ، « يوردان يوفكوف » و « امليان ستانيف » .

ان اكثرية كتابنا يشعرون بواجبهم في الكتابة للاطفال ومن الكتاب العظام الذين أثروا مكتبة الطفل بأبداعاتهم « جورجي كاراسلاوف » « امليان ستانيف » و « يوردان راديتشكوف » .

س : قلت انك زرت العديد من الدول العربية ، هل لنا ان نعرف انطباعاتك عن الحياة الثقافية والادبية في هذه الدول ؟

ج : انطباعاتي مع الاسف ، قليلة جدا ، ولا اقدر ان احدد بشكل دقيق هذه الانطباعات لكن لدى تصور كامل لقضايا الشعب العربي . هذه القضايا التي اعمل على طرحها في معظم اعمالي الابداعية .

ولقد سمعت عن العديد من الشعراء الرواد في العالم العربي ولكن الاعمال التي ترجمت لهم كانت قليلة ، ولم استطع ان اكون فكرة جيدة عن هذه الأعمال .

س : ما هو دور اتحاد الكتاب البلغاريين في الحركة الثقافية البلغارية ؟

ج : اول المسؤليات الملقاة على عاتق اتحاد الكتاب هو خلق الادب وكما قلت فان واجبات الادب كبيرة جدا جدا ، وهي تنمو يوما بعد يوم ، ومهمة الاتحاد هي المساهمة والمساعدة على رفع مستوى الادب والابداع الفني والتفاعل الايجابي مع قضايا العصر ، فيما يتعلق بنشر وتوزيع الكتب عندنا نظام خاص يعمل على نشر وتوزيع الكتاب ، حيث يرتبط الاتحاد بشبكة كبيرة من المكاتب ، وعدة الاف من المكتبات في كل المدن والقرى .

اشارات صغيرة

الاسم : استيفان بوبتنيف

مكان الولادة : مدينة الياسكوفتس



تاريخ الولادة : ١٩٢٨/١١/٨ م
الدراسة : الدراسات العليا بجامعة صوفيا ١٩٥١
العمل : محرر في دار النشر للكتاب البلغاري

الكتب التي الفها : اصدر حتى الان اكثر من ثلاثين كتابا ، بينها ثلاث عشرة مجموعة شعرية ، وثلاث روايات ، اما بقية الكتب فهي عبارة عن دراسات وابحاث .

اصدر اول مجموعة شعرية عام ١٩٥١ م ، اما اول قصيدة طويلة نشرت له فقد كانت عن « جورجي ديمتروف » ونشرت عام ١٩٤٨ م .

اخر رواية له هي « الطلقة الاخيرة » وستصدر هذا العام

× ✻ ×

ديوان شعري جديد
الخيول على مشارف المدينة

« الشاعر المثقف هو الشاعر الذي تحس حين تقرأ شعره بان شيئا يتغلغل في وعيك وبان اعماقك تغني ، وترتوي ، وتخضر ، وتزدهر ، دون ان تلاحظ ذلك مباشرة » .

« طـراد الكبيسي »

بهذه الكلمات يمكن الدخول الى عالم ابراهيم نصر الله من خلال مجموعته الجديدة « الخيول على مشارف المدينة » ، الصادرة عن وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، وطبع المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت .

فقد استطاع هذا الشاعر ان يطور تجربته الشعرية بشكل ملفت للنظر ، بحيث تجد بونا شاسعا بين تجربة « جسدي كان الغربال » الذي صدر قبل عامين تقريبا ، وبين المجموعة الجديدة .

ولانعدو الحقيقة اذا قلنا ان الشاعر يحاول من خلال هذه المجموعة التأكيد على خصوصيته ، هذه الخصوصية المبكرة لجملة القصيرة ذات النهايات الحادة ولغته الخصبة والغنية ، وتراكيبه المنسجمة والقوية ، اضافة الى القوة الدرامية والتعبيرات الحية عن الالم والبهجة في هذه المجموعة .

واول ما يفاجيء القارىء لهذه المجموعة ، مسارها المتقدم وحيويتها الفنية الصاعدة ، حيث نرى الشاعر يتحرك مع الثورة في مساراتها المختلفة ، الراهنة والمحتملة ، ويقف من هذه المسارات موقفا انسانيا عاليا :

**« لحظة
تشرق الشمس
يرتفع الغيم
ينتشر البشر المتعبون
على عتبات البيوت
ولكن نهر المطر
لم يزل نازفا في زوايا الصفيح
استميحك عذرا
لاني اخبيء يوما جميلا
ساوى اليه .. بقربك مني »**

فالشاعر هنا ، لا يتعامل مع القضايا الرئيسية التي استنزفها الشعراء من قبل ، بل يتعامل مع الجزئيات الصغيرة التي تشكل في مجموعها ، القاعدة الصلبة لتلك القضايا ، ويسجلها بشكل مباشر :

**« على ضفة النهر ينثر اشياءه
البنادق مهملة
والخنادق يغمرها الوقت والرمل**

**ينظر صوب الجهات البعيدة
يخلع بزته باحتشام
ويجلس فوق الصخور بسرواله الابيض المتهدل
يغمس رجليه في زبد الملل المترهل
ينشد اغنية باتزان**

**تمر الظهيرة من بين عينيه
لا يبصر الشمس
يحمل في كفه حجرا
ثم يلقيه في الماء
يرقبه في اتساع الدوائر
تمر الظهيرة من بين عينيه
لا يبصر الدم في النهر
يحمل في كفه خنجرا
ثم يلقيه في الماء
يرقبه في اتساع الدوائر
تمر الظهيرة من بين عينيه
يغمره الليل
يقذف بارودة للمياه
الدوائر تعدو الى ضفة النهر
تعدو
تحاصره بالعيون المطلة من حدقات الدماء
وصمت المقابر »**

هذا التناول البسيط للحظة الانية المتغلغلة في اعماق المستقبل، حمى الشاعر من الارتداد الى الانطباعات ، والصور التي انطبعت منذ زمن بعيد في الذاكرة ، تلك الانطباعات التي تعتبر نوعا من الخداع الذاتي وكأنه هنا يقول لنا ، بان عصر الاستيعاب المسرف للحوادث الماضية التي تمر بالانسان قد انتهي وجاء العصر الذي يجب فيه على الانسان ان يقوم بتنقية تجاربه التي زودته بها الحياة، وقد دخل ابراهيم نصر الله ، هذا المجال مطلقا الحقيقة بسرعة لتصطاد شعاعا من النور :

« وما زلت تمتشق البحر سيفا
وتاتي الينا
ونمتشق النهر سيفا
ونمضي اليك
تجمعنا زهرة في الجبال
كوجهك بيضاء
نشدو اليك
نعود اليها
تكون كشمس بخاصرة الفجر
حمراء
نبدأ من لونها »

وهو خلال مسيرته المتنامية لا يعرف المهادنة ، لانها تعني بالنسبة اليه اغتيالا كاملا لتاريخ جديد ، طافح بالثورة ، لذلك يحاول ان يبدأ هجومه المعاكس تجاه كل المواقع الفاسدة والبؤر المظلمة في مجتمعه

« لا احب المدينة
لكنني سأقاسمك السر
اعرفها
اهبط الان دربا الى تربة الجرح
اسعى اليك نحاصرها »

ونتيجة لهذا التوجه نجد الشاعر يمتلك وعيا دقيقا للثورة متصلا مع كل لحظة من لحظات انفجارها ، متفاعلا مع كل ممكناتها ، واضعا امامنا اشارة غاية في الاهمية ، الا وهي ان القصيدة ليست طبلا يقرع وقتما يريد لضبط ايقاع دعائي ، انما هي عمل فني ذو مضمون يحتوى على الموقف والروح معا ، ومفجرا بالتالي قضية رئيسية اخرى هي قضية مهمة الادب الثوري في المرحلة المعاصرة ، وهل تتصل مهمته فقط بالمرحلة ام انه ادب يتواصل مع الحياة بكل ثرائها ومعطياتها زمانا ومكانا ، ولا ينسى في ظل هذا التوجه ان يعقد صلة حميمة بين القصيدة والجمهور .

لقد حاول ابراهيم نصر الله ان يستعين في تجربته هذه بعدد من الانجازات الشعرية الحديثة ، محاولا منح قصيدته المزيد من التركيز والنبل الشعري ، والصعود بالمقطع الشعري الى مستوى الاثارة ، والتفرد مكيفا لغته واداته الشعرية حتى تتلاءم مع موضوعاته الجديدة المطروحة ، موحدا بين المستويين الرمزي والواقعي، مشكلا من حركة الرموز هذه عالم القصيدة ومولدا الصورة الجديدة لتجربته الفنية ، محققا بهذا قدرته الخاصة على التعبير الشعري عن رؤياه لوجود الوطن والانسان في تجربته ، ومحققا قدرا معينا من التماسك بين جانبي العملية الابداعية ، بحيث وفر للقضايا التي اراد طرحها في مجموعته هذه ، قدرا مناسبا من الجهد ، لاخراجها بصورة متكاملة من جميع الجوانب الفنية والجمالية والاجتماعية والاصلاحية .

لكن استعانة الشاعر بالانجازات الشعرية السابقة من اجل التأكيد على خصوصيته أوقعته في بعض الاحيان في مناخات اخرى ، ولكنني هنا أستعين بما قاله الشاعر العراقي « علي جعفر العلاق » من اجل توضيح هذه النقطة ، اذ يقول :

« لكنني هنا احب ان أؤكد على حقيقة فنية وتاريخية ظلت مهملة ومرتبكة وبعيدة عن الحضور في النشاط النقدي ، ان الانجازات الشعرية التي يحققها بعض الشعراء المتفوقين كثيرا ما تكون مشاعة ، وتدخل في عداد » التقاليد « الشعرية العامة التي يرثها الاستمرار الشعري » .

من هنا يصبح الاهتداء بها وليس استخدامها نشاطا مشروعا وقد استطاع ابراهيم نصر الله ان يحقق هذه الخطوة من اجل التاكيد على خصوصيته .

مسرح

المسرح الفقير والتجربة المسرحية الفنية
في لعبة « عبداللطيف شما » المسرحية

مسرحية « سكابا » مسرحية جيدة وجديدة .

جيدة في المضمون الذي تطرحه ، وجديدة في الشكل الذي يؤطر هذا المضمون ، وهي الى جانب ذلك التجربة الاولى التي تبنتها رابطة المسرحيين ، لا لكي تعرض على جمهور صغير متواضع على احد مسارح العاصمة بل لتكون التجربة التي تمثل هذه الرابطة ، امام جمهور واسع وعريض من المشاهدين ، الذين ينتمون الى فئات واجواء مختلفة ، من اجل خلق صلة حميمة بين هذه القاعدة العريضة من الجمهور والمسرح .

وقد بدأت هذه اللعبة المسرحية لعبتها الخطرة امام جمهور لم يتعود على رؤية الاعمال المسرحية الجيدة المنتمية الى اشكال مسرحية معاصرة ، فكل ما شاهده هذا الجمهور ، عبارة عن بعض الاعمال التافهة التي لم يسمح لها بالعرض على احد مسارح العاصمة الرئيسية فالتجأت بعد ان اعيتها الوسيلة ، الى احدى المؤسسات الشعبية من اجل عرضها .

وقد كانت اغلب هذه الاعمال تافهة المضمون ، تقليدية الشكل ، تسخر من عقل المشاهد ، وتستخف بقدرته ووعيه ، فلم تقدم له أي مضمون جيد يثرى افكاره ، ولم تعرفه على أي شكل جديد من اشكال المسرح المعاصر .

اما هذه المسرحية التي كتبها واخرجها « عبداللطيف شما » فقد كانت بحق الخطوة الاولى والرائدة في هذا المجال ، ولم تأت هذه التجربة بشكل عفوي عشوائي ، وانما كانت خطوة مدروسة ومقصودة ، لمؤلف ومخرج مطلع على النشاط المسرحي العالمي ، عارف بالشكل المسرحي الذي يستطيع ان يستقطب هذا الجمهور العريض الذي يريد مواجهته للمرة الاولى .

يقول المؤلف المخرج :

ـ كان بودي ان نأتي اليكم لعبتنا في مكان اخر غير المسرح ، او المكان المعد ، حتى تنطلي اللعبة ، فلا تغدو مجرد فرجة مسرحية وحسب » .

ويضيف :

ـ ... واختيار اتجاه المسرح الفقير لتجسيد العرض ، جاء

ابتعادا مقصودا عن البهرجة الكرنفالية ، ووسائل الابهار .

وهو يحاول بهذه الطريقة ، ان يقدم لنا لوحاته المسرحية التي تحمل جزئيات الحياة الصغيرة ، التي ترفد القضايا الكبيرة التي تؤرق الانسان العربي والمحلي ، باسلوب سهل وبسيط ، يجنح الى الكوميديا ولكنه مع ذلك يحتفظ بطابعه الجدي ، من اجل ايصال تلك القضايا بشكل جيد ، مفجرا العديد من السلبيات التي تكمن تحت جلد هذا المجتمع .

وقد اشترك في هذه اللعبة ، كل من « انور خليل ، ابراهيم ابو الخير ، مازن عجاوي ، خليل مصطفى ، عبدالكريم القواسمي ، مارجو اصلان ، فارس مصطفى ، محمد ابو عويمر ، محمد نهار ، وموسى جلاجل » الذين استطاعوا ، وبشكل متكامل ، النهوض بهذا العمل ، في اجواء غير مناسبة وامكانيات بسيطة جدا ، كان يعيها المخرج قبل بدء لعبته ، ليقدموا لنا عملا مسرحيا متكاملا ، يخاطب هذا الانسان الذي نريد استقطابه لمسرحنا الذي يعاني من ازمة جمهور حادة .

اخيرا ،، فان هذه اللعبة المسرحية ، بكادرها ومخرجها اذا ما رفدت بتجارب اخرى مماثلة ، فاعتقد اننا نستطيع وبعد فترة وجيزة ان نحقق لمسرحنا التطور الذي نحلم به ، والجمهور العريض الذي نتمنى . فقد كان « المسرح الفقير » الذي قدمه عبداللطيف شما ، في تجربته هذه اغنى بكثير من التجارب المسرحية المترفة التي لم تستطع خلق التواصل مع الجمهور ، ولم تستطع ان تثرى الحركة المسرحية .

محمد الظاهر

رابطة الكتاب الاردنيين

رسالة تونس

ايام قرطاجة السينمائية ١٩٨٠

- **مشاغل الجماهير العربية والافريقية في طليعة الاهتمامات .**
- **ضرورة خلق سينما وطنية لمواجهة المد الامبريالي.**

ملف اعده من تونس

محمود الماجري

كان ذلك عام ١٩٦٦ عندما شاهد الجمهور التونسي او ل تظاهرة سينمائية فريدة من نوعها اذ تمكن انذاك من مشاهدة افلام عربية وافريقية انبتتها هذه الارض الخصبة .

لقد سئم الجمهور العربي والافريقي افلام رعاة البقر والافلام البوليسية التي تمجد الرجل الامريكي ، لذلك صفق طويلا لهذه الاشرطة الملتصقة بهمومه والتي يجد فيها نفسه ، واقعه احلامه وكل امانيه وطموحاته .

ان ايام قرطاج السينمائية مكسب عربي أفريقي من الضروري الحفاظ عليه وتدعيمه ماديا ومعنويا حتى يبقى منبرا للحوار الديمقراطي وحتى يساهم في خلق سينما وطنية في منطلقاتها وتوجهاتها .

من التقاليد التي اكتسبتها ايام قرطاج تنظيم ندوة حول موضوع ثقافي يتصل بالسينما وفي هذا الاطار نظمت الى حد الان الندوات التالية :

١٩٦٦ : السينما في بلدان البحر الابيض المتوسط والبلدان العربية .

١٩٦٨ : الفنون التقليدية الشفوية بافريقيا وعلاقاتها بالسينما والتلفزيون .

١٩٧٠ : الصوت والمؤثرات الصوتية في الافلام العربية والافريقية .

١٩٧٤ : الملتقى الاول حول مشاكل توزيع وانتاج الافلام في افريقيا والوطن العربي .

١٩٧٦ : السينما والادب والتراث الشعبي .

١٩٧٨ : الملتقى الثاني حول مشاكل توزيع وانتاج الافلام في افريقيا والوطن العربي .

اما ندوة هذه الدورة فكانت بعنوان « **السينما والتلفزيون تنافس ام تكامل** » ولقد اقتصرت الندوة على تدارس هذا الموضوع من وجهة نظر اقتصادية (الانتاج والصناعة والتوزيع) دون اعتبار الناحية الفنية ولغة تعبير كلتا الوسيلتين وذلك ان وضعية السينما والتلفزيون في البلدان العربية والافريقية تستوجب حلولا اقتصادية بالدرجة الاولى . ولقد جاء في نشرية الايام السينمائية « في البلدان السائرة في طريق النمو نلاحظ ان الامكانات المالية والتقنية والبشرية المخصصة للسينما والتلفزيون ضعيفة وهي في أغلب الحالات مشتتة ولا تخضع لاي تنسيق في حين يدعو الامر لتكتل الجهود ودعم ظروف التقارب عوضا عن التنافر والقطيعة » وجاء ايضا « ففي الوقت الذي تتطور فيه السينما بصعوبة في كل من البلدان العربية والافريقية التي لا زالت تشكو من التبعية الاقتصادية بحكم سيطرة الشركات الاجنبية عليها فان التلفزيون على عكس ذلك يحظى بكل العناية من طرف الحكومات التي ترى فيه اداة ذات وضع سياسي لا مثيل لها فتأتى عن ذلك تواجد شبكات تلفزيون في أغلب هذه البلدان في حين يفتقر أغلبها الى سينما وطنية » .

وقد اختتم المشاركون في الندوة الملتقى بالمصادقة على توصيات هامة على مستوى الاعداد المستقبلي لحقل الانتاج السينمائي - التلفزيوني هذا نصها :

وبعد ما استعرض المشاركون في الملتقى العلاقات القائمة بين التلفزيون والسينما في بلدان أوروبا الغربية ، ثم في بلدان العالم الشرقي ، واخيرا في بعض البلدان الافريقية والعربية ، تبين لهم في معظم الحالات ، ان وضع التلفزيون والسينما في البلدان الافريقية والعربية يستوجب البحث عن حلول تكون ذات اولوية في المخططات ، التي منها الاقتصادية والتشريعية والمهنية والفنية .

ومما يلاحظ في البلدان السائرة في طريق النمو ، حيث الوسائل المالية والتقنية والبشرية المخصصة لهذين المحورين محدودة بالضرورة، ان العلاقة بين السينما والتلفزيون لا تمثل التقارب ، في معظم الحالات ، بل هي الى الفرقة والتشتت اقرب .

واذا كانت السينما تنمو بصعوبة في البلدان الافريقية والعربية، حيث تسيطر على قاعدتها الاقتصادية او تكاد ، شركات غربية قوية ، فان التلفزيون بعكس ذلك ـ وهو الذي يعتبر جهازا ذا صيغة سياسية اكثر اهمية ـ قد كانت له حظوة اكبر لدى الحكومات ، حتى اننا لنجد عدة بلدان افريقية وعربية تمتلك شبكة تلفزيون ، ولكنها لم تمتلك صناعة سينمائية بعد .

ومن جهة اخرى ، يلاحظ بعض النقص في مجال التلفزيون في البلدان المعنية بانتاج افلام ومسرحيات ومسلسلات وغيرها خاصة بالتلفزيون (على المستوى القومي) .

وهكذا فالذي يهمنا بعد تجاوز مظهر التصادم الكلاسيكي بين الشاشتين الكبرى والصغرى ، هو تسطير خطة للتكامل والتعاون بينهما ، سعيا لتوحيد الجهود بهدف الاثراء المشترك لهذين الوسيلتين في البدان العربية والافريقية .

فاذا كانت الشعوب التي يتوجه اليها التلفزيون والسينما متعددة ، فان العمل السمعي والبصري عمل واحد في جوهره ، مهما كانت الطريقة التي يبث بها او الرجال الذين يضطلعون بذلك العمل، او السند الذي يلقاه .

لذلك فان هناك ضرورة حتمية لانتهاج سياسة شاملة في مجال الانتاج السمعي والبصري في بلداننا ، علينا ان نفكر فيها ، وان نطبقها على الصعيد القومي ثم على صعيد البلدان الافريقية ، فالبلدان العربية واخيرا في نطاق علاقتنا مع بقية العالم .

وفي هذا المعنى ، اتضح للمشاركين في الملتقى انعدام التساوي بين وسائل البث الحالية ، التي يمتلكها اصحاب الانتاج السمعي والبصري في العالم المصنع ، وبين التي يمتلكها منتجو بلداننا ، وهو فارق سيزداد استفحالا في المستقبل وبصورة تصاعدية ، وذلك عندما يتم تعميم وسائل البث الحديثة للانتاج السمعي والبصري ، كالبث بواسطة الاقمار الصناعية او بواسطة السلك او بواسطة (الفيدو كاسيت) او (اسطوانة الفديو) . وهو ما يمكنهم من سيطرة مضاعفة على شاشات العالم من جراء الاحتكار الدولي للانتاج السمعي والصري .

لذلك كله يتحتم على سياستنا في مجال الانتاج السمعي والبصري، السهر على حماية الابداع في بلداننا باعتباره ممثلا لشخصيتنا وخصوصياتنا الاجتماعية والثقافية . وهذه الحماية ينبغي ان تضبطها نصوص قانونية ، (لتحديد الكمية التي تستغل من الانتاج الخارجي واحداث معاليم خاصة لحماية الانتاج القومي من سيطرة الانتاج الخارجي الذي يبث في البلاد ...)

وهذه التدابير هي كبقية التدابير الاخرى المرغوب ادماجها في السياسات العامة في المجال السمعي والبصري ، تستوجب تدخل دولنا ومساهماتها الفعلية ، لانها هي الملجأ الوحيد لحماية سيادتنا في هذا الميدان .

وما ان بسط الملتقى هذه الافكار حتى توجه الى الحكومات



الافريقية والعربية بالتوصيات التالية ، التي يعتبرها من اهم ما يتأكد انجازه لتحقيق التنمية المنشودة للتلفزيون والسينما الممثلين للابداع القومي المتفتحين في الوقت نفسه على الخارج . على ان تتسم هذه التنمية بالتوعية وبالتكامل والتنسيق .

وهكذا أوصى الملتقى بما يلي :

١ ـ لتجنب الانقسام بين التلفزيون والسينما ولبعث تعاون متبادل بينهما .

ـ ان يتلقى الفنيون في التلفزة والسينما موادهم التعليمية بصورة متبادلة حتى يتاح لكل طرف منهما العمل في مجال الطرف الثاني .

ـ ان تهذب المهنة وتنظم على قواعد واحدة ، فكثيرا ما ضمت في جهات اخرى الفنيين المنتسبين للقطاعين جمعية واحدة ونقابة واحدة .

ـ ان يسمح للجانبين بالاستعمال المشترك للتجهيزات الصناعية من اجل الانتاج السمعي والبصري (مخابر ـ معدات ـ مراكز تقنية ...) لكي تجتنب القطيعة بين التلفزيون والسينما ولتحقيق تعاون متبادل بينهما توصي الندوة ب :

ـ ان يحكم التلفزيون استغلال الافلام القومية ، وذلك بان يضبط مقدارا سنويا ادنى مما يبث منها ، كما يحدد اسعارا تفضيلية لشرائها ، وذلك بالنسبة للانتاج الاجنبي ، حتى ياخذ بيد الانتاج القومي ويدعمه كما عليه ان يستبقيه لديه مدة زمنية كافية قبل بثه ، حتى لا يلحق اضرارا مادية بقاعات السينما التي تعرضه .

ـ ان يقوم التلفزيون بتشجيع انتاج افلام سينمائية خاصة وذلك بتقديم تسبقة مالية من ثمن تلك الافلام منذ ان يشرع في انتاجها ، وذلك في شكل مساهمة مالية سنوية في صندوق للتنمية السينمائية ، تكون من جملة موارد المعاليم الموظفة على الافلام الاجنبية التي تعرضها دور السينما او تبث على الشاشة الصغيرة .

ـ السماح لرجال السينما بالمساهمة في اثراء برامج التلفزيون ، وذلك بالقيام بانتاج متفق عليه للشاشة الصغيرة .

أ ـ على مستوى المبدعين

ـ تمكين المبدع من حق التعبير على اوسع نطاق ، سواء في مرحلة الاعداد او في مرحلة ابلاغ انتاجه ، مع تمكينه من مساهمة فعلية في اتخاذ القرارات ، ويكون المبدع من جانبه مدركا كل الادراك لواجباته ولمسؤولياته ازاء الجمهور .

ـ ان يؤخذ بعين الاعتبار ، عند القيام بانتاج مشترك تقدم التكنولوجية في مجال بث الفديو والفديو اسطوانة والفدو كسات .

ـ ان تقبل افلام التلفزيون في المهرجانات السينمائية .

فمجموع هذه التدابير يمكن ان يساهم بصورة ناجحة في ازالة عديد الحواجز النفسية ، وفي تغيير العقليات على مراحل ، حتى يتقلص الاحساس بالتفوق او التخوف من جانب احدى الوسيلتين ازاء الاخرى ، لتصبح العلاقات بينهما علاقات الند للند ، وعلاقات التكامل في الميادين المالية او الفنية التي تهم الانتاج في قطاعيهما .

٢ ـ في سبيل زيادة تهذيب الانتاج السمعي البصري .

بيد ان هذه الجدوى لا تكون كاملة اذا لم تعتمد التحسين المطرد للنوعية ، وهو تحسين تساعد على تجسيمه العلاقات الاخلاقية التي ينبغي ان تكون قائمة بين الادارة وبين المبدع من جهة ، وبين المبدع والجمهور من جهة اخرى .

لذلك يوصي الملتقى بـ :

ـ احداث مصلحة بحوث في كل مؤسسة تلفزيونية ، تفسح المجال لمن يرغب في انتاج افلام تتميز بالابتكار والابداع ، الى جانب ما ينتج من افلام على النمط الكلاسيكي ، كذلك تفسح المجال للمبدعين الشبان الذين لم يتقيدوا بعد بصفة عمل رسمية في احد الحقلين التلفزي والسينمائي .

ب ـ على مستوى الجمهور

ـ التوصل لمعرفة كل فئات جمهور السينما والتلفزيون ، بحكم البيئة والتكوين ويكون ذلك بواسطة سبر الاراء ، وبالاحصائيات وبالتحقيقات ، وبكل ضروب البحث الاخرى التي تمكن الجمهور من الافصاح عن رايه .

ـ اعداد جمهور المستقبل الواعي ومبدعي الغد ، وذلك بتيسير استعمال الوسائل السمعية والبصرية بالمدارس ، والتدرب عليها وصنعها ، انطلاقا من التعليم الابتدائي .

ـ ان يكون الانتاج مستجيبا لرغبات هذه الفئات من الجمهور ، مع الحرص على اثراء ثقافتها وايقاظ ضمائرها ، لا العمل على اجتذابها الى هذا الصف او ذاك .

ـ ضبط عدد معين من الافلام التي تبث مع اخضاع الانتاج الاجنبي الذي يعرض الى ضريبة تكون عائداتها لفائدة الانتاج القومي .

ـ ان يقدم الكيف على الكم عند ضبط الانتاج القومي ، ذلك الكيف الذي كثيرا ما يكون الحافز له السباق والتنافس ، المشاهدين بصورة مفرطة في البلدان المصنعة

٣ ـ لضمان حماية الانتاج القومي والمبادلات مع الخارج .

يوصي الملتقي :

أ ـ في مستوى حماية الانتاج القومي .

ـ توفير الوسائل التقنية الكفيلة بمراقبة ما هو محتمل من غزو للسوق القومية ، من قبل انتاج اجنبي ، يستعمل اصحابه طرقا جديدة للترويج ، تتمثل في الوسائل السمعية والبصرية وفي الاقمار الصناعية وغيرها .

ـ توفير الوسائل القانونية والتقنية للوقوف في وجه (قرصنة) الوسائل السمعية والبصرية ، وخاصة استنساخ الفديو كاسيت ، وبذلك تضمن حماية الحقوق المالية للمنتجين والمبدعين على الصعيد القومي .

ـ ان يتم التعاون على المستوى الاقليمي بواسطة الانتاج المشترك ، والتبادل على قدم المساواة للانتاج السمعي البصري ، ثم يتسع ذلك التعاون ليشمل مجموع البلدان الافريقية والعربية ، ثم بقية بلدان



تغنجة : عبدو عشوبة - المغرب -

العالم الثالث ، واخيرا مع بقية العالم .

— ان يطلب من البلدان الاجنبية التي تشتري منها افلامها عرض وبث دورات لافلامنا القومية في قاعاتها السينمائية وعلى شاشاتها التلفزيونية .

ب — على مستوى التعاون الاقليمي .

— ان يكون التفضيل بنسبة ارفع للافلام القومية المعدة للبث ، على افلام البلدان التي هي من نفس المنطقة الاجتماعية والثقافية .

— القيام بعمل مشترك في نطاق اقليمي يتمثل في شراء ودبلجة الانتاج الاجنبي باللغة التي يشترك فيها سكان منطقة واحدة .

— ان يقع التعاون في مجال التوثيق وصيانة كل انتاج صادر عن كل تجمع اقليمي ، مهما كان نوعه ، ويمكن بفضل جمع الوثائق ان ينتهي الامر الى احداث (بنك للصور) في كل منطقة ، كما يمكن استعمال المناطق لهذه البنوك بالاشتراك فيما بينها .

والملتقى يوصي بكل الحال ببعث مجلس اعلى للوسائل السمعية والبصرية بعد اصدار قانون بذلك في كل بلد معني بالامر يضم ممثلين عن كل القطاعات المعنية بما فيهم المبدعون والفنيون والساهرون على وسائل التطبيق في هذه المؤسسة المنشودة .

وفي هذا الاتجاه يوصي الملتقى ب :

— ان يقوم اتحاد الاذاعات والتلفزيون العربي واتحاد الاذاعات والتلفزيون الافريقي بسعي متواصل لدى اعضائها لتيسير اسباب تفاهم افضل بين المؤسسات والتجمعات والاشخاص المنتسبين لقطاعي السينما والتلفزيون ، وان يحرص بالخصوص على التعجيل بانشاء لجان قومية للفلم والتلفزيون وللوسائل السمعية والبصرية الاخرى ، التي الح على وجودها المجلس الدولي للسينما والتلفزيون التابع لمنظمة «اليونسكو»، حتى تتمكن من ابلاغ صوتها في ارفع مستوى ، وان تتحاور مع اليونسكو ان تعبر عن ارادة التقارب وعن متطلبات التغلغل بين السينما والتلفزيون التي يوصي بها هذا الملتقى .

— ان يأخذ « المركز الدولي للاتصال بين مدارس السينما والتلفزيون » بعين الاعتبار توصيات الملتقى منذ الان وبصورة دائمة ، ليحقق بذلك تماسكا افضل بين المدارس الموجودة وبين التي هي بصدد التكوين في البلدان السائرة في طريق النمو ، وخاصة البلدان الافريقية والعربية ، وكذلك بين تشكيلات في مجالي الفلم والتلفزيون .

والملتقى يغتنم هذه الفرصة لينوه بالمجهودات التي بذلتها الحكومات ، او الدواوين القومية الموجودة ، او التجمعات التي هي بصدد التكوين بالبلدان العربية والافريقية ، في سبيل بعث تعاون مثمر في بلدانهم بين التلفزيون والسينما .

والملتقى يغتنم هذه الفرصة لينوه بالمجهودات التي بذلتها وبالتهاني لمنظمي ايام قرطاج السينمائية ، وللحكومة والشعب التونسي، على كرم الضيافة الذي اتاح له القيام باشغاله على خير وجه ، وعلى حسن الاستقبال والتنظيم مما جعل عمل الملتقى يسير بصورة ناجحة

ويتمخض على نتائج ايجابية ملموسة .

الاشرطة المشاركة في المسابقة

افتتحت ايام قرطاج السينمائية بالشريط العراقي « الاسوار » الذي أخرجه محمد شكري جميل والذي نال الجائزة الاولى في مهرجان دمشق السينمائي الاول سنة ١٩٧٩ وبعد ذلك شرع في عرض الافلام المشاركة في المسابقة الرسمية بينما خصصت كل قاعات المدينة الاخرى للافلام المشاركة على هامش المسابقة . ولقد تقدم لهذه المسابقة واحد وعشرون شريطا :

١ ـ خطوة أولى : محمد بو عماري (الجزائر) .

٢ ـ على في بلاد السراب : أحمد راشدي (الجزائر) .

٣ ـ الاسير : سيفاكوليبالى (مالي) .

٤ ـ المنفى : عمر فندا (النيجر)

٥ ـ رجل ونساء : بن ديوفاي باي (السينغال) .

٦ ـ فاديال : حافي فاي (السينغال) .

٧ ـ ارجاتيو : جون لويس كولا (ساحل العاج) .

٨ ـ الحاكم العام لجزيرة شاكر باكر بان : (نبيل الحلو) (المغرب) .

٩ ـ تفنجة : عبدو عشوبة (المغرب) .

١٠ـ عزيزة : عبداللطيف بن عمار (تونس) .

١١ـ الايام الطويلة : توفيق صالح (العراق) .

١٢ـ القناص : فيصل الياسري (العراق) .

١٣ـ وست انديس : محمد هندو (موريطانيا) .

١٤ـ بقايا صور : بيل المالح (سوريا) .

١٥ـ فيتنبيوها : جون كاود راحاقا وجون بيار لومبار (مدغشقر)

١٦ـ ابنتنا : دانيال كاموا (الكاميرون) .

١٧ـ الذاكرة الخصبة : ميشال خليفي (فلسطين) .

١٨ـ في بلاد ابناء باربال : قيس الزبيدي (فلسطين) .

١٩ـ الكنيسة : جون ميشال تشيسكيو (الكونغو) .

٢٠ـ وتعود الابسامة : رامش تاكوات (جزر الموريس) .

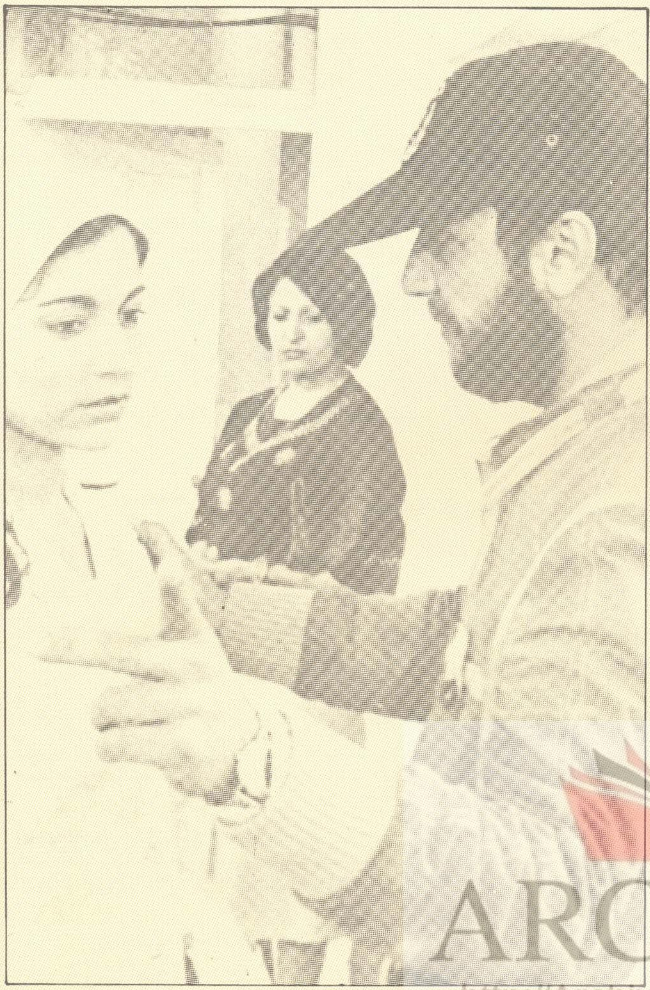
٢١ـ ايران : مسيرة ثورة : جوسلين صعب ورفيق بستاني (لبنان) .

ولقد كانت المسابقة مفتوحة ايضا للاشرطة القصيرة التي كانت جلها مرتبطة بتطلعات الجماهير العربية والافريقية نحو غد افضل ومعبرة عن احلام الصغار كما في الشريط الجزائري البيض المسلوق او معبرة عن حقوق الشعب الفلسطيني كما في الاشرطة الفلسطينية . اما الاشرطة التي تقدمت الى هذه المسابقة فهي :

١ ـ البيض المسلوق : ابراهيم تساكي (الجزائر) .

٢ ـ جمال في بلاد الصور : ابراهيم تساكي (الجزائر) .

٣ ـ يوم من حياة طفل : مأمون البوني (سوريا) .



عزيزة ـ تونس ـ

٤ ـ النافذة : نبيل المالح (سوريا) .

٥ ـ طفل نقاتش : عصمان مباي (السينغال) .

٦ ـ معجزة الماء : عبداللطيف بو عصيدة وانتساك سيلك (تونس)

٧ ـ فيها قول : صالح الحليفي (تونس) .

٨ ـ انشودة يمنية : فاروق محمد صالح (اليمن الديمقراطي) .

٩ ـ ارقص ارقص : دانيال كاموا (الكاميرون) .

١٠ـ السير نحو الاستسلام : محمد توفيق (فلسطين) .

١١ـ نشيد الحرية (فلسطين) .

١٢ـ ايام زمان : رندة الشهال (لبنان) .

نتائج المسابقة

عقدت لجنة التحكيم الدولية للدورة الثامنة لايام قرطاج

السينمائية اجتماعها الاخير بتونس في تاريخ ٢٢ نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٨٠ وأبدت لجنة التحكيم التي شاهدت ٢١ فليما طويلا و ١٢ فليما قصيرا ابتهاجها بالمشاركة العربية والافريقية لتعبيرهما عن مشاغل مشتركه وعن ارادة واحدة لمعالجة القضايا والنقائص الملحوظة في الواقع الاجتماعي وتتلخص هذه الاتجاهات فيما يلي :

١ ـ وضعية المرأة التي تحرص على الانعتاق من العادات والتقاليد الخانقة وعلى الاندماج بصفتها طرفا قائم الذات في مجتمع اليوم .

٢ ـ البحث عن الجذور وهو استقراء مؤثر للماضي وللتاريخ والذاكرة الجماعية لكل ما يمثل شخصيتنا ففي ذلك شكل من اشكال المقاومة الثقافية المتصدية للندوات العدوانية الاتية من حضارات الغـرب .

٣ ـ موقف حازم ضد المظالم الاجتماعية والفروق المختلفة .

كما عبرت لجنة التحكيم عن ابتهاجها بعدة تجارب هامة وبمجهود البحث والتجديد في الكتابة السينمائية العربية والافريقية بغية التعبير باكثر دقة وتنوع عن حساسيتنا وقصد ابراز تراثنا الثقافي الاصيل. وفي وهذا الغرض سجلت لجنة التكيم بكامل الارتياح العدد المتزايد مـن المخرجين الشبان الذين طبعوا بأعمالهم الاولى فعاليات هذه الدورة . وبناء على المشاغل والاعتبارات المذكورة قررت لجنة التحكيم الدوليـة لايام قرطاج السينمائية لسنة ١٩٨٠ ان تمنح الجوائز التالية .

الافـلام القصيرة

أ ـ جائزة لجنة التحكيم الخاصة :

ايام زمان : فيلم لبناني لرئدة الشهال يستعرض مصير لبنان المأسوي وقد ابرزت فيه المخرجة بكياسة وتدقيق ماضي بلد وشعب يتوجهان اليوم لفظائع التقطع والتقسيم من جراء العدوان والعنف .

ب ـ الثانية البرنزي

طفل نقاتش : فيلم سينغالي لعصمان مبادي عرف محرج هذا الشريط كيف يتمعن من خلال نظرة طفل وبكثير من الشجاعة والصواب وضعية الفلاح المعرض الى صيف الجهاز الاداري .

ت ـ الثانية الفضى

جمال في بلاد الصور : فيلم جزائري لابراهيم تساكي الذي يصف من خلال رواية حادة حياة طفل يتصارع مع العالم الخارجي المليء بالعقبات والتناقضات فيستحيل عليه الاتصال به والتفاعل معه .

ث ـ الثانية الذهبي

يوم في حياة طفل : فيلم سوري لمامون البوني عرف مخرجه ببساطة بليغة ومؤثرة كيف يجيد ابراز العلاقة بين اب وطفله الذي رعى مبكرا الى مجابهة مصاعب الواقع اليومي . وقررت لجنة التحكيم منح ملاحظة خاصة لفليم النافذة وهو شريط سوري لنبيل المالح يعبر عن الوضع الدرامي اوجده الاحتلال الصهيوني فلسطين وكان تعبيره في لغة سينمائية مبتكرة تجمع بين الرقة والصلابة .

الافلام الطويلة

صرحت لجنة التحكيم في البداية على منح ملاحظة للفليم المغربي « تفنجة » لعبدو عشوبة الذي عرف كيف يضيف الى عمل يبحث في التراث الثقافي اقداما ملحوظا على استعمال نصوص شعرية في علاقة تقابلية مع الصورة . كما منحت لجنة التحكيم ملاحظة الى السيدة مفيدة التلاتلي لعملها في تركيب شريطي « عزيزة » و « الذاكـرة الخصبة » .

أ ـ جائزة احسن اخراج .

بقايا صور : فيلم للسوري **نبيل المالح** الذي برز بقيمة اخراجه وبفضل مواهب الممثلين الرئيسيين نائلة الاطرش وبيبل قدورة .

ب ـ جائزة احسن ممثل .

ستانيسلاس اوونا لدوره في شريط « بنتنا » للمخرج الكاميروني دانيال كاموا

ت ـ جائزة احسن ممثلة .

فطومة الجزائرية في شريط « خطوة أولى » محمد بو عماري

ث ـ جائزة العمل الاول .

الذاكرة الخصبة : فيلم فلسطيني لميشال خليفي لنظرته الجديدة للواقع الحياتي في أرض فلسطين المحتلة .

ج ـ جائزة لجنة التحكيم الخاصة

وست انديس : فيلم موريطاني لمحمد عبيد (شهر محمد هوندو) وهو فليم يتناول بدقة تاريخ الجالية الافريقية المشردة وقد عرف كيـف يسترجع بذكاء نوع الكوميديا الموسيقية . واقحام عدة وسائل (غناء ، رقص ، موسيقى) بغية تصوير مأساة محضورة في ذاكرة شعوبنا الى الابـد .

ح ـ الثانية البرنزي

فاريال : فيلم سينغالي لصافي فاي التي تحلل تحليلا عميقا الواقع الاجتماعية الثقافي في قرية ريفية افريقية تتنازعها قوى التقاليـد ومشاكل اليوم .

خ ـ الثانية الفضى .

علي في بلاد السراب : فيلم جزائري لاحمد راشدي الذي تناول بفطنه ومرح الوضعية المأسوية للعامل المهاجر ازاء العنصرية والاستغلال وقد أعطى هذا الشريط بعدا جديدا لموضوع سبق التعرض اليه عدة مرات .

د ـ الثانية الذهبي .

عزيزة فيلم تونسي جزائري لعبداللطيف بن عمار وهو شريط يبين مقدرة فائقة في التحكيم في الوسائل التقنية والجمالية وينقد بدقة بعض أوجه الواقع العصري ويرسم مسيرة امرأة شابة تبحث عن طريقها وتتصارع مع ضغوط مجتمعها ومشاكل محيطها .

اوال , البراحة " خطوة للوراء

المسرح هذا الاحتفال الجماعي . هذه الحركة المتوثبة القافزة النشطة كالحضور الانساني . هو الرؤيا المتجسدة من خلال الممثلين المبدعين المضيفين لروح النص المسرحي واضافات المخرج الحية. للماضي والحاضر والمستقبل . للطبيعة والمجتمع والانسان . اي ان المسرح معناه الاضافة الدائمة المتجددة والمجذرة لهموم انسان هذا العالم وبالتالي محاولة الهدم والبناء في شخصية الانسان المشاهد . هدم الماضي بتقاليده الزائفة التي لا تتماشى مع طبيعة العصر . والاستفادة من اضاءاته الحية ، وبناء المستقبل من خلال نقد الحاضر وطرح الاسئلة المشاكسة في ذات المشاهد . بحيث يكون مشغولا ولو بنقطة ما بعد خروجه من مشاهد العمل المسرحي المقدم .

ومسرح (اوال) هذا المسرح الذي قدم في بداية موسمه المسرحي لعام ٨٠ أول مسرحية طفلية رائدة هي (عامر والقرد) من اخراج (قحطان القحطاني) في الساحة البحرينية ، يقدم الان مسرحيته الثانية (البراحة) من تأليف (عقيل سوار) واخراج (عبدالله يوسف) .

عرضت المسرحية حوالي ٢٤ يوم ، وهي اطول مدة يعرض فيها عمل مسرحي في البحرين ، على خشبة مسرح الجفير ، هذه الخشبة الصغيرة الصغيرة التي لا تكاد تستوعب المسرحيات ولا تستوعب المشاهدين لصغر القاعة .

المؤلف

عقيل سوار صحفي سابق . حاليا مصور . كتب بعض المسلسلات التي قدمها لتليفزيونات منطقة الخليج . كذلك يكتب قصصا للاطفال . ولوحات غنائية للاطفال . له اكثر من سيناريو لافلام خليجية ما زالت قيد الدراسة من قبل بعض مؤسسات الانتاج في الخليج .

المخرج

عبدالله يوسف . فنان تشكيلي . ممثل ، أخرج اكثر من مسرحية منها (الممثلون يتراشقون بالحجارة) وبعض المسرحيات التي لم تر النور لاسباب موضوعية .

ان مسرحية (البراحة) تطرح او تحاول ان تطرح قضية هامة، هي من اهم قضايانا العربية . وهي اغتصاب قلب الامة العربية فلسطين هذه الارض التي اغتصبها الصهاينة من خلال الانظمة الامبريالية والاقطاع العربي . والمسرحية عن طريق الرمز والايحاء تريد ان تؤكد ان ليس هناك حلا لاسترجاع ما يسلب منا الا بالقوة. والنص مكتوب باللهجة العامية اليومية جدا .

النص

فكرة النص تتلخص بان هناك عائلة عربية اسمها عائلة (بن نايم)تسكن في مساحة من الارض تدعي (البراحة) فتكون هذه العائلة من :

١ ــ مشاري : (محمد البهدهي) : وهو يمثل رأس العائلة المعروف ، بعلاقاته الواسعة والمتعددة . صاحب الكلمة الاولى في الحي وذلك لثرائه الفاحش والذي حصل عليه عن طريق ابنته ناجية . وهو يمثل الاقطاع والذي راح ضحية الاغتصاب .

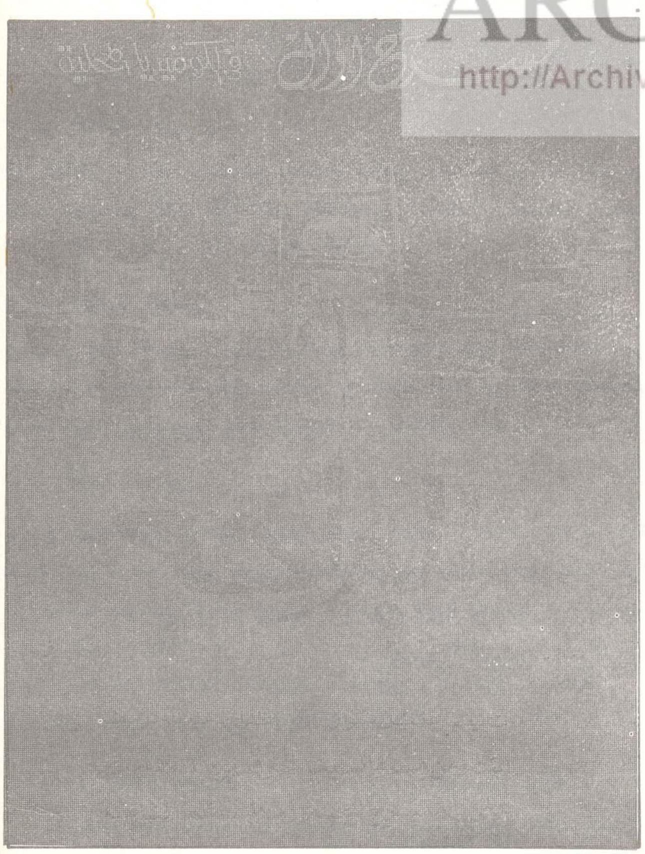
٢ ــ ناجية (ماجدة سلطان)

وهي ابنة مشاري ، تساير والدها الذي يعرضها كسلعة للحصول على موارده المالية وتسهيل مشاريعه ، تمارس كل ذلك برحابة صدر وقناعة تامة . وبعد اغتصاب البراحة ، تحاول ان تعود الى بيتها والذي هو من حقها . فيضربها الاعداء . المتمثلون في (فريج العافورية) والمؤلف حاول ان يعطيها ايحاءات رمز الثورة الفلسطينية .

وهي خطيبة لابن عمها (سنان) الذي يحبها ولكن لفقره لا يعيره اي اهتمام . ولكن بعد تقسيم البراحة . تعود الى حبه .

٣ ــ سنان نايم (ابراهيم البنيكي)

وهو الشخصية الممتدة على مساحة المسرحية . صايع ضايع يلعب القمار مع (فريجه العافورية) ويكسبهم لما لديه من خبرة وحيلة ، لا يملك شيئا الا خادمه وعبده (مناحي) الذي يشير عليه بان يكون تاجرا باللعب والكذب على الناس ، فيكون هذا التاجر ، وحينما تعلن الحرب بين (المنطقتين) يكون قائدا يأمر وينهي ويختار المحاربين .



* فرهود (جاسم شريدة)

وهو سمسار له علاقات مع الاجنبيات . يعيش على تجارة الجنس . في نفس الوقت الذي هو خطيب (ثاجية) .

* مناحي (عبدالله وليد)

هو العبد الذي ورثه سنان عن ابيه ، وهو عبد مهمل مجنون، ولكنه يقرأ الكتب ، ويمثل الشخصية المثقفة التي تضيء الطريق امام سنان ، فهو الذي هيأ له طريق التجارة واعطاه القيادة. وخدع الفقراء من اجل سيده الذي عتقه وشاركه العمل .

في الجانب الاخر تقف شخصيات (فريجه العافورية) والتي يمثلها (حسن دكل) الذي قام بدوره (سامي القوز) وذلك لما يتمتع به من قوة وشخصية بين اصدقائه . وهما (نجش) = محمود الملا ومراد = صقر سعد .

هذه الشخصيات ملامحها ضائعة وحركاتها عصبية . لا تعطي أي ايحاء بأنماط او نظم ما عدا التشنج .

وهناك شخصية (طفل الكناري) الذي قام بها (هود) وهو رمز للجيل الجديد لم يستطع المؤلف والمخرج ان يوظفه بصورة جيدة . بالاضافة الى شخصيات كثيرة محصورة . ضجت بها الخشبة دون ان تكسبها الحضور المسرحي الحقيقي .

الاخراج

حاول المخرج (عبدالله يوسف) ان يشذب النص ، وذلك لحماسه الشديد لتقديم نص محلي باللهجة المحلية ، فالغى كثيرا من المشاهد الوصفية الجافة والحوارات الساذجة بالاضافة الى ابتكاراته في الاخراج .

اولا

كما قلنا فان خشبة مسرح الجفير لم تستطع استيعاب هذه الشخصيات الكثيرة في المسرحية ، فاضاف المخرج الى الخشبة مقدمة امامية كي يستطيع الممثلون الحركة .

ثانيا

هلامية النص ، حاول عبدالله ان يخرجه او ان يعطيه بعدا رمزيا ، فركز في مقدمة المسرحية على تأدية الممثلين للوحة غنائية تردد النشيد العربي المعروف

بلاد العرب اوطاني
من الشام لبغدان

ثالثا

القى بعض الاضاءات الرمزية هنا وهناك لتعطي ابعادا ايحائية ولكن اكثرها ضاع في الهرج المسرحي .

رابعا :

حاول ان يعطي مشهد القتلى ، بعدا قويا . فشكل لوحة تشكيلية رائعة . اعطت ثمارها في نفوس المشاهدين .

التمثيل

١ - أبدع (ابراهيم البنكي) كعادته في تمثيل النص المحلي ، فهو اضافة الى دوره (سنان) الممتد على مساحة المسرحية اضاف بعض القفشات التي خرج بها من النص من اجل اضحاك الجمهور . ولكن في كثير من المشاهد كان ابراهيم البنكي يكرر نفسه هذا الى جانب ان البنكي لم يكن يعي شخصيته التي لم يستطع المؤلف والمخرج ان يجسدها على الخشبة .

٢ - ماجده سلطان .

حاولت ان تؤدي دور ثاجية . هذا الدور الضائع الذي لا يؤثر الفاؤه على المسرحية ، رغم ان المسرحية تحاول ان تطرح قضية هامة .

٣ - عبدالله وليد

اجاد دور (مناحي) ولكن مأساة النص هي التي لم تستطع ان تعطي هذه الشخصية حقها . فهو المجنون الواعي . القارىء . ذو البصيرة . ولكن المؤلف اضاع هذه الشخصية باهدارها في تبعية غير مقنعة للسيد سنان .

٤ - جاسم شريدة

كان حضوره قويا فوق الخشبة . فهو بحركاته الانثوية جسد دور السمسار المتاجر بالرقيق الابيض . والمتأفف من الحرب التي لا يجيدها .

٥ - هود هاشم طفل الكناري

هذه الطاقة الطفلة كان بامكان المخرج ان يستغلها لتعبر بصورة حقيقية عن طبيعة الجيل العربي الجديد من خلال الاغنية الموظفة توظيفا فنيا . لا اعتباطيا كما كان يرددها طفل الكناري مع اصدقائه .

ان مسرحية (البراحة) في تصوري من أسوأ النصوص او المسرحيات التي قدمها مسرح (اوال) المعروف بمحاولاته لتقديم مسرح حقيقي للجمهور البحراني من وجهة نظر متقدمة فنيا وفكريا .

فالى جانب افتقار (البراحة) الى الترابط الموضوعي والفكري تفتقر الى أبسط القواعد الفنية فليس بكثرة الممثلين وتحريكهم نستطيع ان نقول ان مسرحيتنا قوية ، وليست باتساع ايام العرض نستطيع ان نقول ان مسرحيتنا ناجحة .

ان الاضحاك المبتذل الذي طرحته بعض الشخصيات على الخشبة ، لا يعني الا الافلاس في فهم الكوميديا الحقيقية . فكل شيء غير طبيعي ومنافي للذوق العام من الممكن ان يثير الضحكة لدى المشاهد .

ومأساة هذه المسرحية ، او مسرح اوال في هذه المسرحية هو انه تحت شعار تقديم نص محلي بلهجة عامية . هو الطريق للحصول على جمهور مشاهد متزايد . دون النظر الى عدم نضوج هذا النص ، او افتقاره الى القواعد الفنية والفكرية .

مسرح اوال في هذه المسرحية . رجع الى فترة السبعينيات . حين قدم بعض الكوميديات المحلية ، مثل (انا وانتي والبقرة) ففي

الوقت الذي من المفروض ان يتقدم المسرح ، لانقول بقفزة نوعية ، انما خطوة واحدة من مسرحية الى اخرى ، يعود هذا المسرح الى الوراء .

فهل يأخذ مسرح اوال من تجربته هذه عبرة او انه سوف يبقى اسيرا للطرح السهل غير الواعي بحجة تقديم النص المحلي باللهجة المحلية دون النظر الى مستواه الفني والفكري ؟!! .

علي الشرقاوي

رسالة لندن

حياة الشعراء المجددين

انه لمن قبيل تضييع الجهد ان اصرف الوقت في النقاش حول نوايا كتاب كالذي انا بصدده ، او في مناقشة عنوانه ، باعتباره لا يتفق تماما مع ما يحتويه . غير ان برتشارد يفضل ، كما يبدو لي ، اللجوء الى هذه الطريقة في المعالجة بالرغم من وضوحه في ما يهدف اليه .

ليس هناك من مشكلة حول أي من اهداف الكتاب : ان السيد برتشارد ينوي ان يكتب مقدمة عن ، ويوحي من ، تسعة من اكثر الشعراء امتاعا واهمية ، ممن يكتبون بالانجليزية في النصف الاول من هذا القرن . وها هو يفعل ذلك من اجل قاريء يفترض فيه انه « متعلم ويرتاح الى الرواية المعقدة ارتياحا قد لا يبلغه مع الشعر » ومع ذلك فان هذا القاريء ، على اية حال ، سيقلق حول بعض الفقرات ، هنا ، اذا لم تكن مألوفة لديه الى حد ما . يشمل هذا الكتاب : توماس هاردي ، ييتس ، ادون ارلنتون ، روبنسون ، روبرت فروست ، ازرا باوند ، ت . اس . ايليوت ، سيتفنس ، هارت كرين وليام كارلوس وليامز .

ان هدف الكتاب هدف معقول ، وقد انجزه برتشارد بكثير من الرقة والحساسية والذكاء . هناك براعة ولباقة في بناء هذه الفصول التسعة ، مع تأكيدها الانتقائي ، والرشاقة المتمثلة في عمل اشياء مختلفة في آن واحد : تفصيل نقطة ما ، تقديم احكام عامة ، استدراجك ، دون ان تدري ، عبر التاريخ والفترات الزمنية . وخلف هذا تقع ، بوضوح ، سنوات النجاح في غرف المحاضرات ، وفصول الدراسة . ان هذا المنهج منهج متعارف عليه ، حتى الان . ولقد مارس برتشارد ذلك بسهولة تشبه ما فعلته اديث وارتون في مجال الشكل المركب للرواية الموروثة عن الاسلاف اللامعين في الوقت الذي يؤكد فيه النقاد (كما كان يفعل الروائيون ايام اديث وارتون) على ان يكون الكاتب اكثر صفاء من الناحية المنهجية واشد شمولية لعمل شيء واحد فقط وان ينجز ، في نفس الوقت ، ما يعمله بشكل كامل وبسيط .

حسنا ، نحن لم نكن نريد ان يكون الكتاب بدون هذا المنحى المتعارف عليه في ايام وارتون ، لكن برتشارد يتخذ موقف الدفاع عن طريقته . وهو يلمح ، بشكل غامض ، الى « اتجاهات معينة في الدراسات الادبية المعاصرة » التي يفصل نفسه عنها ويرفض فكرتها القائلة بضرورة اختفاء اثر المؤلف باعتباره عاملا مربكا (يضع المؤلف في ذهنه ، كما يبدو ، ما يقوله ميشيل فوكلت ، « ماالمؤلف » وكذلك مايذهب اليه بارثيس في « موت المؤلف ») . ان ذلك غير مرض تماما كما اظن . اعني انه يدفع المرء الى ان يهتف مثل السيد بروك في رواية « منتصف مارت » لجوج ايليوت : (انها لن تنفع ، لقد تعلمت هذه البراعة في وقت ما ، لكني رأيت انها لن تنفع . انها لا تؤدي الى شيء) . ولكن لا . ليس كالسيد بروك تماما لانه ، على الاقل ، قد فعل شيئا ما . لكن فصل فوكلت يطفح ، بعد كل شيء ، بانطباعات بعضها بارع والبعض الاخر مضطرب او ، على اية حال ، طوباوي الى حد كبير . واذا كان السيد برتشارد يشير الى هذا الفصل فلابد انه يحمل بعض الانطباعات عنه .

ان عنوان كتاب برتشارد هذا عنوان شديد الجدية والاقلاق رغم انه عميق الاهتمام بمواضيعه ، لذلك فانا لا استطيع ، استنادا الى طريقة برتشارد في هذا الكتاب ، ان اجد صورة « للحياة » كما يقترحها جونسون . يوضح برتشارد انه قد استبعد التركيب الثلاثي لكتابة السيرة لدى جونسون : (السيرة + تخطيط الشخصية + نقد الاعمال الادبية) ، لاننا لا نعود نرى الحقائق « المتعلقة بحياة الرجل ، شخصيته ، واعماله كوجود مستقل ووفق مقارنة منفصلة ». الا نستطيع ذلك ؟ انا لست متأكدا . لكن حين نهمل ذلك التركيب فاننا ، ربما نضيع في كل الاحوال ، اغلب الملامح المتميزة للحياة الجونسونية . يقول برتشارد ، او انه يقتبس عبارة لبول فسل بان جونسون لم يكن « شديد الولع ، بشكل مجرد ، بالعناصر المكونه للسيرة » . تلك العناصر التي تبدو للمرء ، رغم معرفته بما يعنيه فسل ، غير عادلة ، الى حد ما ، لو طبقناها على جونسون . ذلك لان جونسون كان قد كتب رواية السيرة ببراعة فائقة عندما كان الموضوع ، الذي يكتب عنه ، ملهما لحواسه . ان هذه الصفحات تربط بين جونسون وبرتشارد فيما يتعلق بالشخصية باعتبارها طيفا مغالى في تصور حجمه بالنسبة لكليهما .

يقول برتشارد بهذا الصدد :

توحي هذه القصائد ، او تخفي ، مزاج وحضور رجل ووردز وورلي يتحدث الى الاخرين ، او ان منهجي في القراءة قد اوحى لي بذلك . ولذلك حاولت ان ابني مناقشتي للشخصية على الوصف ، والحكم من خلال الشعر ، المقتطفات من الرسائل ، والنوادر الموحية ، نتف من التقولات ، ملاحظات شاعر على شاعر اخر . ان هذه الاشياء مشوقة في حد ذاتها ، ومشوقة، ايضا ، للطريقة التي تعمق بها احساسنا بالشاعر من خلال قصائده » .

والاعتراض الذي يطرح نفسه حالا هو ان جونسون لم يحاول ،

تماما ، ان يبني مناقشته لقضية « الشخصية » على الوصف والحكم من خلال الشعر . ان ذلك ، على الاقل ، هو ما يتجنبه منهجه كما يبدو . ان نقد جونسون كان يعني ، نظريا على الاقل ، ان تكون « خالصا » وادبيا بشكل محض (لا اعني ، بالطبع ، انه كان كذلك عمليا) . لقد عرض برتشارد هذه القضية المثيرة للجدل وذلك بالقول ان ما يميز نقد جونسون ، كما يشير اليوت ، عن نقد القرنين التاسع عشر والعشرين هو انه كان ادبيا بشكل خالص (ان الشروط التي بحكم على الادب بموجبها ببساطة وطبيعية باعتباره ادبا وليس شيئا اخر لم تعد سائدة) . لذلك فان « تحويله » خطة بحثه حول الشخصية الى نقد للشعر يبدو اكثر بعدا عن جونسون وعن ايليوت كذلك . وهذا ما استطاع انجازه حقا . انني (على عكس برتشارد) قلق ليس من مخالفته للقوانين التي وصفها فوكلت وبارثيس ، بل على الاكثر من مخالفته للقانون الذي وضعه كل من اليوت وليفيس وهو قانون ممتاز كما يبدو لي : انه يذهب الى القول ان اعمال الكاتب او الفنان تضيء حياته أما الحياة فينبغي الا يتوقع منها ان تضيء الاعمال الادبية . ان برتشارد ينكر هذا القانون ، بشكل واضح ، ويرفضه . وانني اسف اذ اقول ان رأيا غامضا كهذا قد اخذ يشيع مؤخرا . لا احد يدعي ، طبعا ، بان المعرفة بحياة الكاتب ومكوناته البيئية ليست مفيدة للناقد في وسائله العملية . فاذا اكتشف الناقد ، مثلا ، بان الشاعر قد درس في كلية ونجستر ، او انه قد ربي تربية كالفينية صارمة فمن المحتمل جدا انه ، أي الناقد ، سيدرك ان تلك العبارة المحددة ، الواردة في قصائد ذلك الشاعر ، هي عبارة عامية من نجستر ، او انها عبارة لا هوتية . ولكنه كان سيكشفها ، في النهاية ، دون هذه المساعدة ، او انها ، اذا لم يستطع اكتشافها ، ستظهر منعكسة في القصيدة .

هناك مثال واضح ، كما يبدو لي ، للخطأ الذي وقع فيه برتشارد خلال تجاهله لهذه القاعدة : يقول عن قصائد اليوت الرباعية التي « تغلق شفاهها باحكام على اكثر العواطف الانسانية » بانها عروض رشيقة بشكل لا يمكن نكرانه . وهي تبهر وتستفز عند قراءتها لاول وهلة . لكنها ، أي القصائد ، وبالقراءة المتكررة تقدم تبسيطا للحياة يقلل من قيمتها كما قد يذهب الظن بالقارىء . وهذه العبارة مقنعة في النقد الادبي (ومع انني ، شخصيا ، اجدها تعميمية جدا فانها تذكرتي بجمال قصيدة A Cooking Agg وغرابتها) ان برتشارد يتأمل ، في نفس الفقرة ، ملاحظة اليوت حول جحيم باوند الذي كان للناس الاخرين . ان هذه الفكرة ، لا ليوت ، يمكن ارجاعها الى كتاباته الهجائية الخاصة التي كتبها في سنوات حياته المضطربة عاطفيا : حيث الكثير من العمل ، والقليل جدا من الوقت ، مع زوجته وصحته المنهارة (تشير فاليري ايليوت ، في طبعتها للارض الخراب ، الى شكوى اليوت من انه لا يجد متسعا من الوقت لمعالجة اسنانه) . والان ، فانني لا ارى ، في الحقيقة ، ان الاضطراب ووطأة الاسنان المنخورة قد قدما لنا اي شيء نافع هنا . ان فترة القصائد الرباعية كانت اكثر فترات ايليوت ابداعا باعتباره ناقدا . ثم اذا كان برتشارد قد احب هذه الرباعيات واعتبرها احسن انتاج ايليوت فما اشد حكمته لو استطاع ان يناقش طبيعتها وحتمية ظهورها ، بأعتبارها اجمل قصائد ايليوت التي ظهرت في نفس الفترة .

ان اعتماد شكوى اليوت ـ وهي بطريقة ما من رجل عمل فوق طاقته وقهرته مشاكل الحياة ـ يعتبر اسقاطا ادبيا نقديا . انه لا يختلف ، من حيث الجوهر ، عن تفسير مسرحية : Timon of Athens وفق النظرية القائلة ان شكسبير كان يعاني ، حين كتب تلك المسرحية، من بعض المصاعب ، وكان قلقا من صورة العالم الاليزابثي المنهار .

من الطبيعي ان تفسيرات عديمة الجدوى كهذه ليست مؤذية في حد ذاتها ، غير ان عادة اللجوء اليها ربما تكون مؤذية جدا . ان برتشارد يسارع الى ادانة ييتس ، عند حديثه عن قصائده المتوسطة والاخيرة ، لكونه قد كتب قصائد « لا يمكن فهمها دون معرفة مراجعها الخارجية » . ويذهب برتشارد الى القول انه اذا كان معجبا بقصائد ليبتس مثل (موت الطيار الايرلندي) و (السجين السياسي) فمرد ذلك الى ان « هاتين القصيدتين اقل اعتمادا ، او انهما لا تعتمدان اطلاقا ، على طريقة ييتس في الكتابة ، وانهما متناسقتان بشكل معقول » . انه رأي متزن غير ان المشكلة ، مع قصائد كهاتين القصيدتين ، انها لا تمثل ييتس الحقيقي . واذا كان برتشارد اكثر اخلاصا ل « الكلمات مطبوعة على الصفحة » واقل ولاء لما يقع خارجها فليس بامكانه ، ربما اتهام ييتس بذلك . ان انطباعي الشخصي : على الاقل ، انك تستطيع فهم أي من قصائد ييتس ـ بشرط واحد هو ان تكون قد قرأت كل ما كتبه ييتس في فترته المتوسطة والاخيرة ـ دون اللجوء الى دليل مطبوع او الاقامة في المكتبات العامة .

اما بالنسبة لقصائده المبكرة فان الامر مختلف تماما . ان قصائد « الريح بين القصب » ـ مع ارتباطاتها المختلفة التي تقارب بين الحب المشط والاخيلة ـ قصائد مليئة بالافكار النشيطة والاهواء المتعارضة ، فكريا ، على المستويات النفسية والسياسية والفلسفية . ان هذا المنهج الغامض ، لدراسة ييتس والاقتراب من عالمه ، منهج مضلل .

عرض : ب . ن . فربانك

ترجمة / علي جعفر العلاق

المملكة المتحدة / ١٩٨٠/١١/٣٠

* نشر هذا العرض في الملحق الادبي لجريدة التايمس ، اما كتاب : **Lives of the Modern Poets** فهو من تأليف وليام . هـ . برتشارد وقد صدر عن دار فابير للنشر .

رسالة موسكو

المستعربة السوفيتية كربتشنكو تقدم كتاباً عن يوسف ادريس

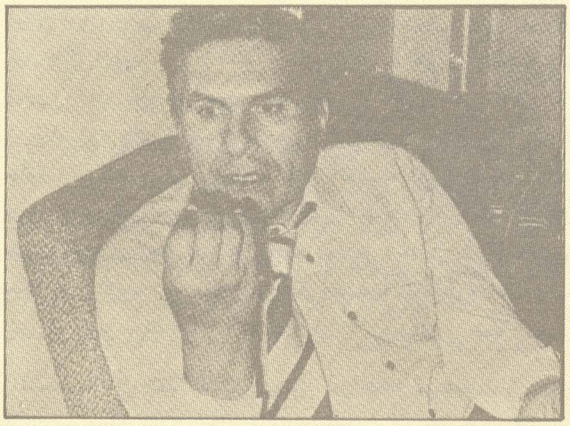
المستعربة السوفيتية المعروفة فاليريا كربيتشنكو شديدة النشاط ، غزيرة الانتاج . لايمر عام تقريبا دون ان تتحف مكتبه الدراسات الشرقية *بواحدة من دراساتها او تراجمها . المستشرقون

هنا ، ولنقل : المستعربون ايضا ، توزعوا خارطة الوطن العربي بينهم فاختفى كل واحد منهم ببلد معين اهتم بدراسته وترجمة اثار كتابه . وكربيتشنكو كما هو معروف اختصت بمصر وكتاب مصر ، يوسف ادريس بخاصة ، وها هي تقديم « **اول كتاب في الاستعراب السوفيتي عن اعمال واحد من اكبر الكتاب المصريين لمرحلة ما بعد ثورة يوليو** » عن دار نشر « ناووكا » ـ العلم ـ ١٩٨٠ . تقول ادارة الدار في تقديمها للكتاب والكاتب : « ان اعمال يوسف ادريس قد خبرت تأثيرات التقاليد الديمقراطية للادب العالمي وكذلك تيارات الفلسفة البرجوازية المعاصرة ، وعكستها بكل تناقضاتها بالارتباط الوثيق بتطور الادب المصري ما بعد ثورة يوليو » . عنوان الكتاب : يوسف ادريس ، شأنه شأن الكتب الاخرى التي اصدرتها الدار ضمن السلسلة المعروفة بـ « كتاب وعلماء الشرق » حيث يحمل كل كتاب من هذه الكتب اسم الكاتب او العالم الذي يتناوله الكتاب المعني بالدراسة والعرض . وقد صدر في هذه السلسلة عام ١٩٧٨ كتاب اخر عن علم اخر من اعلام الشرق تحت عنوان « ابو نواس » بقلم شيدفار والكتاب كما هو واضح من العنوان يتنال سيرة واعمال شاعرنا الاشهر .

تتحدث فاليريا كربيتشنكو عن يوسف ادريس في كتابها بشيء من الاسهاب والتفصيل ، متطرقة الى اهم الانعطافات في حياته الادبية وكذلك الخاصة في كل متكامل . فالباحثة على معرفة شخصية وثيقة بالكاتب تمتد الى منتصف الخمسينات ، وهذه المعرفة كما يتلمس القارىء ساعدت الباحثة على تفهم عملها بصورة جيدة دون ان تجعلها تسقط في شرك المجاملة او نقيضها ، وهذه السمة كما هو معروف من سمات البحث العلمي الرصين ، وهكذا استطاعت كربيتشنكو الوقوف على نقاط القوة والضعف في كتابات ادريس ، وتحديدها بالشكل الموضوعي السليم .

عام ١٩٥٦ كانت كربيتشنكو في القاهرة ، وقد وقع بين يديها مصادفة قصة ادريس الطويلة « قصة حب » ولما قرأتها الباحثة دهشت ، باعترافها ، لها ، لما وجدته فيها من خروج عن مألوف القصة العربية في تلك الفترة . فهي لم تلمس في مادتها ما هو نمطي ومعتاد بالنسبة « للشرق » ولم تجد في لغتها تلك التعابير الثقيلة المنتقاة ، ولا تلك التشبيهات المكرورة . كانت لغة أقرب للغة الحديث منها الى لغة سرد . كما ان ابطاله وجدتهم يتعاملون مع العالم دون ترسبات من الماضي او تبعة له . وعلى العموم فقد استثارت طزاجة وجدة هذا الكتاب رغبة الباحثة للتعرف عن قرب الى كاتبه الذي قد اشتهر حديثا . وسرعان ما تحققت هذه الرغبة عن طريق بعض الصحفيين المثقفيين من معارف كلا الجانبين . وتصف الباحثة في كتابها بمودة صورة ادريس ابان كان في الثلاثين من العمر ، يلتهب حماسا واملا لمستقبل مصر والالة العربية . ولا عجب في ذلك فالمرحلة انذاك ، الخمسينات ، بخاصة بعد اندحار العدوان الثلاثي ، كانت مرحلة نهوض قومي شامل . ولعلها ليست مصادفة ان تصفه في خاتمة الكتاب ايضا ، في اواخر السبعينات ، وقد غزا الشيب رأسه ، والتناقض فكره ، والخور همته ، لنطلع بنتيجة عن علاقة الكتاب بعصره ، والعصر بالكاتب .

لقد التقت كربيتشنكو بأدريس عدة مرات حتى عام ١٩٦٠ ، عرفها بزوجه السيدة رجاء ، وزار بيت الباحثة مرة او مرتين . وكانت شهرة ادريس في هذه الفترة تتصاعد ، فقد حققت الواقعية العربية على يديه تطورا ملحوظا ، بل وبلغت الذروة برأي بعض النقاد . ثم التقت به بعد مضي ثلاثة اعوام في تونس أي في العام ١٩٦٣ مصادفة ، وكان مايزال على قولها مرحا ديناميكيا ، حدثها بفخر عن ولديه ، وكانت قد ترجمت بعض اعماله حتى ذلك الوقت الى بعض اللغات الاوربية ، وكذلك الروسية . وتقول كربيتشنكو : « لم اكن على علم انذاك بما كتبه بعد ١٩٦٠ ولو قرأته في ذلك الحين لشككت في صحة رضاه عن حياته » .



في ١٩٦٥ تنضج الرغبة لدى الباحثة لتأليف كتاب عن ادريس بعد قراءتها قصته (العسكري الاسود) فقد اكتشفت ان الكاتب لم يعد تماما ذلك الشخص الذي عرفته في اواسط الخمسينات . لقد اختفت من اعماله تلك الثقة الكبيرة بالحياة والناس ، وحل محلها انقباض نفسي ، فما الذي حدث ؟ أهي مسألة اضطراب صحي اعترى الكاتب ؟ اخفاقات في الحياة ؟ ولكن ادريس كان قد كوفىء العام ١٩٦٦ بوسام الجمهورية للتطور الذي احدثه في الادب المصري ، وكان في قمة مجده ، فلماذا لم ينعكس هذا الوضع الجيد الذي عاشه في اعماله التي راحت تتسم بالتشاؤم والقنوط ؟ ام ان ثمة تبدلا طرأ على موقعه الاجتماعي ؟ ذلك هو الهدف الذي وضعته الباحثة لعملها ، فحاولت العثور على اجابات لهذه الاسئلة من خلال مقارنة ماكتبه ادريس في عقد من الزمان ، كان الكاتب في بدايته غيره في خاتمته .

دراسة كربيتشنكو عن ادريس ليست عملا مختبريا حسب ،بل هو ميدانيا ايضا . فقد كتبت الباحثة الى المؤلف تطلب منه ان يحدثها بالتفصيل عن طفولته ، شبابه ، وبداياته الادبية . فاستلمت في ايار ١٩٦٧ شريطا تسجيليا ، بعثه ادريس اليها عن طريق المركز الثقافي السوفيتي بالقاهرة ، تكلم فيه بصوته بالتفصيل عن حياته . وتقول الباحثة ما معناه ، كان ادريس يكتب في الصحافة زاوية بعنوان « بصراحة ليست كاملة » ولكن موهبته العاطفية كانت تدفعه في اعماله الفنية الى الكشف عن ذاته بشكل « كامل » ولذلك وانطلاقا من هذا حاولت العثور على اجوبة لاسئلتها في اعماله الفنية بالذات .

تقوم الباحثة برحلة عميقة في حياة الكاتب الادبية والخاصة كما ذكرت فلا تترك شاردة او واردة الا وتعالجها . وتخلص الى تقديم حالة الكاتب الراهنة . ان الكاتب الان لا يقارن مثلا في سفراته المتعددة

الى الخارج بين الانظمة الاجتماعية ولا شكل علاقات مجتمعه مع غيره ، كما لايزن التجارب التأريخية لكل بلد ، بل يقارن بين الناس ــ الانسان ــ باعتباره تمثيلا لقومية ، محاولا ان يجد في الخصائص ذات الطابع القومي اسباب الازدهار او التأخر الاقتصادي والسياسي مما يقوده في رأيها الى تناقضات بينة فهو يؤكد مرة ان ليست هناك شعوب شجاعة واخرى جبانة ، بل ان لكل منها شجعانها وجبناؤها . ومرة اخرى ينقض كلماته فيكتب ان اليابانيين اكثر جدية مع الحياة من المصريين وفي هذا يمكن سر نجاحاتهم الاقتصادية . اما على المستوى المحلي فهو يرفض اسناد هذه الجهة او تلك . وبموازاة ذلك جاء رد فعله على المظاهرات الشعبية الضخمة في ١٨ يناير (كانون ثاني) ١٩٧٧ في القاهرة التي انفجرت اثر عزم الحكومة على رفع اسعار مواد الاستهلاك الاولى . لقد كتب ادريس في هذا الشأن قائلا : (أترجم عن النص الروسي لغياب الاصل ــ ب . خ .) ما حدث امر غريب ، غريب ليس فقط بالنسبة لنا نحن المصريين ، بل بالنسبة لي شخصيا، انا الذي اعيش مصلحة شعبي ، احبه ، وامجده ، واحيانا انتقده واسخر منه ، انما بعاطفة حب بالطبع . انا لا اعلم سبب ما حدث ، ولا استطيع ان اقدم شرحا له » ثم يصرح ادريس بعد ذلك ان سبب الاضطرابات ليس رفع الاسعار بقدر « ان هؤلاء الناس (المتظاهرين) لا يشعرون بالانتماء الى بلدهم ، الى مؤسساته ، الى صحافته الى حكومته ... فمصر بالنسبة لهم قطعة خبز حسب ، ان وجدت فهم من اجل مصر . لا ، فهم على استعداد لهجره ، اما من لا يستطيع السفر فيرى ان من واجبه هدم الهيكل » اما توجيه النقد للحكومة فقد اصبح هذا الامر ، الذي كان يلتهب حماسا له عام ١٩٦٨ . نسيا منسيا بالنسبة له ، حتى ان من الصعب الاحساس بحب ادريس لشعبه في هذه الكلمات ، الذي تشكل قضية الخبز لديه مسألة حياة او موت .

موهبة ادريس كما تذهب الباحثة شعبية بتركيبتها ، واذا اضفنا لذلك اطلاعه المبكر على الادب الاوربي الواقعي نهاية القرن ١٩ بداية القرن ٢٠ نستطيع ان نفهم السبب الذي جعل ادريس يتلمس نقاط الضعف في القصة المصرية القصيرة السابقة عليه كالنزعة العاطفية المبتذلة ، التهافت ، الطموح الوعظي ، والتزيينية كان الكتاب قبل ادريس يكتبون عن الفلاحين مثلا ، ولكن انطلاقا من تصورهم لهؤلاء . اما ادريس فقد رسمهم كما يتصورون هم انفسهم ، انطلاقا من وجهة نظرهم هم . لادريس ايضا فضل في مجال اللغة القصصية اذ خلصها من ترهلها ، وزخرفتها واخضعها لمهام البناء الفني .

لقد آمن ادريس اعوام التلمذة وهو يشارك بحركة التحرر الوطني بان تحرر الوطن من التبعية الاجنبية ستتبعه تبدلات منتظرة ، في صالح الشعب المصري كله ، وان فئة المثقفين مهيأة لقيادة الكفاح الشعبي . وفي الستينات تفاقم الصراع حول مستقبل التطور الاقتصادي والاجتماعي اللاحق في ظروف تجاوز فيها البلد مرحلة الاستقلال السياسي ، وازداد الاحتكاك بين مصالح الشرائح المختلفة داخل المجتمع المصري ، وكان على الكاتب الذي تربى من قبل على مفاهيم الوحدة الوطنية ان يقرر موقفا جديدا له الان ، ولم يكن هذا بالامر السهل في ذلك الظرف المعقد.

مما ادى الى نشوء ازمة روحية عند الكثير من المثقين ، ومنهم ادريس . وكانت ارهاصاتهم في ذلك الحين تدفعهم الى رفض كل نوع من انواع « الاكراه » والدفاع عن حرية الفرد بمختلف اشكالها. هذه الافكار والمفاهيم الجديدة اخذت تخرم وحدة وتكامل عالم ادريس الفني . فراح يحاول العثور على فهم جديد للواقع ، وعلى منطق آخر يربط بين ظواهر الوجود ، الانسان والعالم الذي يحيا فيه . لقد تغير ابطال ادريس ، والكاتب الذي بدأ مؤكدا على حق كل انسان في الحرية ، يتحول الى مدافع عن حريات فردية مطلقة لا يحدها حد ، اما ذلك الاحتجاج النبيل ضد الاكراه والقيم الاجتماعية الكاذبة التي تهدر الحياة ، الذي كان يتردد عاليا في اعمال الكاتب المبكرة ، يتفرغ من محتواه الانساني . فمفاهيم مثل الحرية ، الخير ، والشر ، تفقد محتواها الاجتماعي الملموس متحولة الى مقولات تجريدية مطلقة اكثر فاكثر .

لقد ارتد ادريس اذن عن انجازه الادبي العظيم حين جود في تحليله الفني الاجتماعي ــ النفسي ، عندما ابدله بالسرد من منطلق افكار وعواطف بطل في « رحم » فيزيولوجي ، متحولا الى مذهب « نسبية المعرفة » رافضا من ناحية الجوهر كل المقولات الاخلاقية لسلوك الشخصية ، مؤكدا على سلطان الغرائز البيولوجية على الانسان . وهذا التحول الفكري ينعكس على وسائله الفنية ، فيبتعد عن التفاصيل الواقعية التي منحت اعماله المبكرة اريجا خاصا ، مقتربا في نهاية المطاف من الرمز الذي « يعبر عن اشياء كثيرة لدرجة انه لم يعد يعبر عن شيء ابدا » .

وبعد ــ تتساءل الباحثة ــ ماذا سيحدث بعد ؟ هل يعود ادريس الى عمله الابداعي ؟ وان عاد فبأي صفة ؟ بصفة مدافع عن القديم والنظام الابوي والعلاقات المغلقة ؟ ام مؤمن بخرافة ، كتلك التي كتب عنها على صفحات « الاهرام » المعجزة المنقذة من حادثة طريق ؟

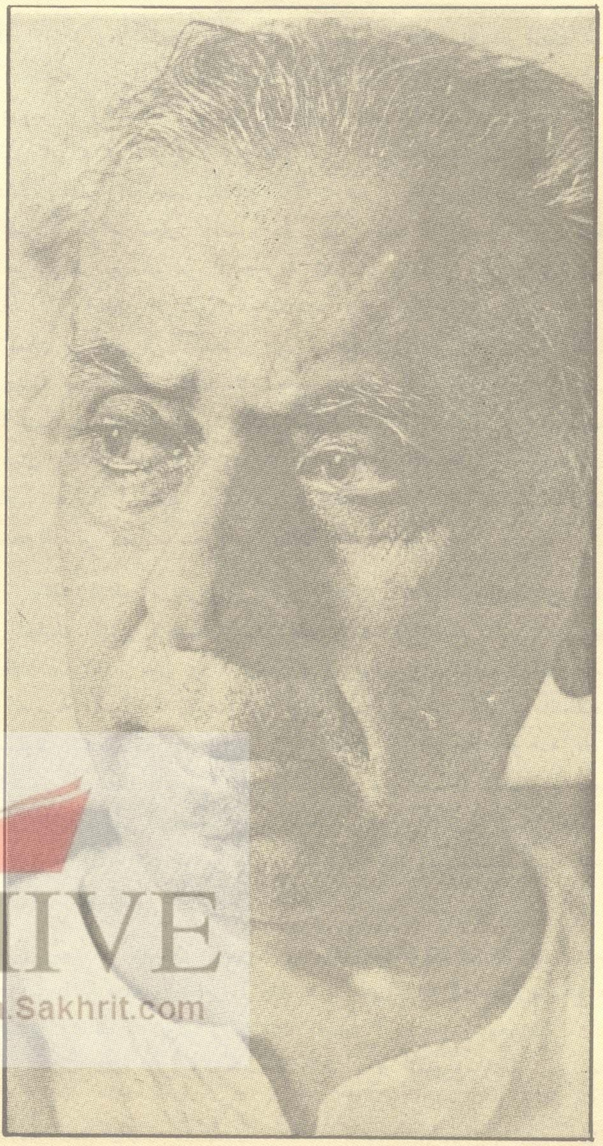
في آخر مقابلة مغ ادريس قرأت له : « عندما تسأل الكاتب لماذا لا تكتب ؟ تكون الاجابة ليست عند الكاتب فقط . بل عند المجتمع .. » وايضا « ان هندسة الوجود الانساني في مصر لا تعجبني واطمح الى تغييرها . »

برهان الخطيب

رسالة الهند

بهريندرا باتاشاريا
« طريقي في اختيار الحرية »

فاز مؤخرا الكاتب الاسامي ــ من ولاية اسام في شمال الهند ــ بهريندرا باتاشاريا ــ ٥٦ سنة ــ بجائزة جانيث الوطنية وذلك لروايته « مريتونجايا » التي تتناول حركة عام ١٩٤٢ الوطنية لتحرير الهند .



في هذه المقابلة يتحدث الكاتب بأسهاب عن روايته ودور الكاتب في مجتمع خاص كالهند .

س ـ كيف تسلمت نبا الفوز بالجائزة ؟

ج ـ في الحقيقة لم أكن في البيت وقت اذاعة النبأ . وحينما عدت متأخرا الى منزلي بتلك الليلة حوالي التاسعة والنصف سارعت ابنتي باذاعة النبأ لي . لم اتحمس كثيرا لكني فرحت لذلك التقدير . وكفنان فاني احاول في لحظات كهذه ان اتلمس نقائصي ... وكذلك فعلت .

س ـ في مجتمع مركب كالهند ، ماهو الدور الذي يلعبه الكاتب ؟

ج ـ هذا يعتمد على نظرتك الخاصة الى الامور . الفنان الحقيقي يمتلك رؤية عريضة للحياة ، لذا فبأستطاعته رؤية الجوانب المتعددة منها برأيي على الكاتب الحقيقي ان يقوم بنفس الدور الذي كان يقوم به رجال الدين في مجتمع القرون الوسطى ، عليه ان يكون دائب البحث عن الحقيقة .

س ـ حين يترنح مجتمع ما ويهتز ـ كما يحدث الان في اسام ـ فهل على الكاتب ان يحبس نفسه للكتابة ام ياخذ الجزء الفعال من الكفاح من اجل الانسان ؟ .

ج ـ ليس بامكان الكاتب ان يكون مجرد مراقب .

س ـ كثيرا ما رفعت صوتك ضد فساد المؤسسات الحالية . ماهي الخلاصة التي خرجت بها بعد هذا الكفاح ؟ .

ج ـ اذا كنت تقصد من كلامك أية سلطة او نفوذ خاص ، عندها اقول اني كنت أعاني كثيرا . في حياتي الصحفية حرمت من ممارسة عملي الصحفي مرتين ، وذلك بسبب خلافي مع الرؤساء . هذه طبعا هي احدى الطرق التي اخترت بها الحرية .

س ـ كيفحدث ذلك ؟

ج ـ حدث ذلك حينما كنت اصدر صحيفتين هما « رامدين » و « نابجوك » ، وهما صحيفتان آساميتان . بعد ذلك اخترت العمل الصحفي الحر . تعلم جيدا من الصعوبة للكاتب بلغة محلية العيش من الكتابة الصحفية . كانت أياما صعبة من الكفاح المرير . وفي فترة الطوارىء كنت اكتب عمودين اسبوعيا ، احدهما بالانكليزية والاخر بالاسامية ، لكن تسعين بالمئة مما كنت اكتبه كان يخضع لمراقبة دائرة المطبوعات اولا . حينذاك تولد عندي اشمئزاز خاص للعمل الصحفي ، اذ لم اكن قادرا على الكتابة بانتظام . هكذا ، وبطريقتي الخاصة فقد وقفت ضد الظلم حيثما شعرت به او كنت على مقربة منه ، ولم استسلم ابدا . ترى من ذلك ان في بلد كالهند حيث يوجه الاكاديميون من قبل الحكومة ، والمؤسسات الثقافية تعيش على الهامش فمن الصعب الخروج من ذلك الجو البيروقراطي . لكن اذا كنت تملك عقلا نيرا وتصميما ، عندها اعتقد ان بمقدورك الصمود لوحدك . الصمود لوحدك لا يعني الاعتزال عن التيار الرئيسي للحياة او المجتمع لكنه يعني ان تحدد هويتك مع مجتمعك الذي تعيش فيه ، مع الجماهير .

س ـ هذه الايام يبدو حتى الكتاب خائفين من المؤسسات حيث يترددون عن الاقدام مجتمعين للنضال من اجل المبدأ العام ، والرجال مثلك يشعرون غالبا بالوحدة القاتلة . ماذا يصور هذا الامر بالنسبة لـك ؟ .

ج ـ انظر . يوجد نوعان من الكتاب . نوع جاد ومهم حقا في وعده للفن . أنا اتعلم من هؤلاء ، ذلك ان الوعد للفن هو شيء بحد ذاته . اذا ما امتلك الكاتب الامانة ، عندها لا يتصادم مباشرة مع عدوه ، لكن فنه يقوده تلقائيا لنصرة الحقيقة والعدالة . عن هذا النوع من الكتاب ليست عندي اية شكوى ، الاختصاصيون منهم يقودون حياتهم الخاصة بهم ، من هنا يكون اخلاصهم للحقيقة والجمال . وهما ضروريتان لتقدم المجتمع ، خلاف ذلك نرى معظم الناس يعيشون لياكلوا فقط ـ مجرد الحفاظ على حياتهم . لكني اعتقد ان للحياة غرضا اسمى من ذلك . علينا ان لا نعيش لنأكل

نقط لكن لنكافح من اجل انجازات أرقى في الفن والعلم . علينا ان نكون على بينة من مسؤوليات مجتمعنا .

النوع الاخر من الكتاب يملك نزعة من المهنية والسرعة لتحقيق الغاية فيصبحون اناسا وسطيين يقبلون بالتسوية . فهم يصنعون التسويات في كل خطوة يخطونها .

س ـ نرجع الان الى رواتيك المحتفى بها « مريتونجايا » ، هل تحدثنا عنها ؟ .

ج ـ حاولت في روايتي تصوير المشكلة التي كانت قائمة وقت الكفاح من اجل الحرية عام ١٩٤٢ . كان علي ان اختار وسطا معينا لروايتي ، ذلك ان تصنع من حركة ما امرا وتصوغه من قصة هو أمر في غاية الصعوبة . لذا كان علمي ان اختار احداثا معينة . هناك طرق مختلفة من الكتابة القصصية ، وبعض الكتاب يعتقد ان أول ما تجب مراعاته هو اختيار الشخصيات التي هي رموز من الحقيقة . وبمهارة الراوي في مسرح الدمى فان الكاتب يرتب شخصياته واحاسيسه وافكاره واحداثه بحيث ينقلها جميعا من العالم الخارجي الى عالم القصة . في روايتي حاولت ان اظهر الصراعات الاخلاقية داخل الحركة في تقديرها للعنف او اللاعنف والكفاح الانساني عموما . الى جانب ذلك فان الدافع الى الحركة لدى شعب قرية بسيطة قوي بنفس الدرجة لدى شباب البيئة المثقفة ، وهذا ما صورته .

ككاتب او فنان يجب ايضا مراعاة ان الاهداف العامة للحياة لم تفقد وجودها بعد . تنتهي قصتي بحوار بين امرأتين ، احداهما زوجة شرطي والاخرى زوجة ثائر ، وهنا يتوضح ذلك الدافع العميق بين الشعوب من ان الحرية اتية ، لكن هل سيتولى الرجال الامر بعد ذلك ؟ وهنا تنتهي الرواية تاركة ذلك السؤال الى خيال القارىء لقد اردت ان ابين معاناة المرأة في اية حرب او ثورة . هنا اعتقد ان

البير كامو كان محقا في اعتقاده ان على الفنان ان يكون ثائرا حقيقيا ، ذلك انه يحفظ نار الثورة متأججة في كيانه . لذا فالهدف الاول الذي يحفظ دائما في العقل هو ان علينا ليس فقط اعادة بناء مجتمعنا ولكن ايضا اعادة بناء الانسان .

س ـ سؤالنا الان يتناول حركة الاضطرابات في ولايتك اسام . بعد ان ينتهي الاضطراب ، ماذا سيكون دور الفنان الخلاق او الكاتب مثلك في اعادة بناء المجتمع ؟ .

ج ـ حسن . اذ امتلك الكاتب خيالا صحيحا فبامكانه ان يكون رابطة بين الاقسام المختلفة من المجتمع وبامكانه ايضا اعطاء افكار جديدة واحاسيس جديدة . بمقدوره ربط عقول وقلوب الشعب . سأخبرك عن تجربة شخصية بهذا الخصوص . منذ بضعة سنين ذهبت للتدريس في مدينة ناجلاند . هناك حاولنا شق طريق عامة بواسطة العمل الجماعي ، واثناء ذلك كنت مدعوا لالقاء محاضرة في احدى الكنائس ، وحينما طرحت فكرة ذلك الشارع قام احد رؤوساء الطوائف وقال : قد يكون هذا بسبب رحمة السيد المسيح ، ذلك اننا حينما نذهب الى المطار لا يسمح لنا بالجلوس في قاعة الانتظار ، واذا تحدثوا معنا هناك فهم يستحمون بعد ذلك » . عندها وللحظة الاولى وجدت ان مشكلة تلك المدينة هي مشكلة انسانية بحتة ، فشعرت ان بمقدور الفنان عمل شيء بهذا الخصوص .

س ـ كتبت « مريتونجايا » عن حركة عام ١٩٤٢ . هل عندك أية فكرة الان للكتابة رواية اخرى اخرى عن حركة اسام لكونها حركة جماهيرية في نفس القياس ؟ .

ج ـ هذا ما طلبه مني عدة اصدقاء وقت تسلمي الجائزة ، لكني لا أعرف بعد ، حتى الان ، فانا مقتنع بأني اعمل خيرا بعدم كتابتي عن حركة ولايتي . لكني لا أقول اني سوف لا أكتب .

« الظلام لا يبعث على الذعر »

رواية احتفاء بالعزلة

في عصرنا الحالي ، عصر تحرير المراة ، لايدهشنا كثير ان نقرأ رواية ناجحة لامرأة ، لكن أحد المخاطر التي تواجه روائيات اليوم هو ميلهن الشديد لتأكيد المنصر المثير للشفقة وتصوير الانثى المطاردة وهي تعاني في عالم الرجل .

تخضع الكاتبة شاشي دشباندي(١) في روايتها الثانية التي صدرت حديثا بعنوان « الظلام لا يبعث على الذعر » الى ذلك الاغواء ، ولكن الى حد معين . لكن عناد وتماسك الارادة الانسانية في البقاء هو أيضا ما يميز هذه الرواية التي تملك انتباه القارىء طوال قراءته لها .

« ساريتا » وزوجها « مانوهار » وطفلاهما يشكلون الواجهة الامامية « لعائلة سعيدة » ، مع كل الفضائح العائلية المبعدة بدقة والتي تبقى طي الكتمان . لكن الخوف من الرفض ، ذلك الخوف الذي استحوذ على ساريتا طوال حياتها ، يرفع الان عاليا رأسه البشع في الوقت الذي بدأت فيه تلك الفضائح تنظر خلسة من الخزانات والادراج والثقوب الصغيرة للحب الكاذب .

حياة ساريتا هي بحث دائب عن الرضى والاقتناع بجوع نهم للحب . ان تجاور الاسلوب الموضوعي والذاتي في عملية السرد يعطي ومضات من قطع التسلسل التأريخي للاحداث ، وذلك بايراد احداث ومشاهد أخرى وقعت في زمن سابق من حياة ساريتا .

ساريتا ، الطفلة الصامتة المستغرقة فيما حولها ، تحمل ثقل موت أخيها وترك أمها لها وهي مازالت طفلة طرية . ساريتا ، المراهقة بنت الثورة المتبرعمة توا وهي تطمح في ان تصبح طبيبة . ثم ساريتا الطبيبة الناجحة ، أم لولدين وزوجة يائسة تقاسي بصمت من الاغتصابات الليلية السادية لمانوهار .

نموذج لمرحلة من العمر تبدأ تماما بمجرد الامساك بفكرة المرأة المتحررة ليبدأ بعدها زواج ساريتا بالتصدع والانهيار حين تجني « ليس الخبز وحده ولكن الزبد أيضا » .

بعد موت امها المطلقة تجد ساريتا الملاذ وذلك بسلوك طريق سريعة وسهلة ـ للهرب ! تذهب الى بيت امها ، البيت الذي كانت

قد هجرته مرة ، وهناك تطلب راحة مؤقتة من الواقع ، راضية ان تحاصر بالاثام العميقة والمخاوف الاشد أظلاما . لكن ، وفي البيت نفسه تتعلم ايضا ان تدع الاموات يمرون بسلام ، وان مافات قد مــات .

هنا فان الغصون الطرية المرقدة لادوار حياتها المختلفة ، تلك التي بدأت من الاخت فالبنت ، فالزوجة ، فالام ، تتقشر طبقة بعد اخرى خالعة ثيابها كي تبوح بالحقائق المرة والمروعة :

انه عالم مظلم وكئيب وصامت ، مليء بالكوابيس المتقيحة. عالم الاثام والمخاوف المختفية خلف خداع النفس . كل ، ومن خلالها جميعا تنشأ معقولية جديدة وقوة في الارادة الانسانية ـ حقيقية ان كل انسان يولد وحيدا ليحارب معركتــه الخاصة وهو عار تماما كالموت ! والرواية في معناها الاخير احتفاء شديد بحقيقة العزلة ، عزلة البشر .

رواية بديعة ، وصوت نسائي هندي مؤثر ، لكن من المدهش حقا ان تقابل بصمت غير مبرر من قبل النقاد والقراء الهنود .

(١) ولدت الكاتبة ش . دشباندي وترعرعت في مدينة « دار وار » ، احدى المدن الصغيرة في ولاية كرنتاكا الشمالية . نالت شهادة العلوم السياسية من جامعة بومبي ، وشهادة الحقوق من جامعة بنغلور . بعد زواجها عام ١٩٦٢ من الدكتور د . هـ . دشباندي ، الاختصاصي في علم الاعصاب ، رجعت الكاتبة الى مدينة بومبي . بدات الكتابة عام ١٩٦٩ ، لكنها لم تتخذها كعمل جاد تكرس له وقتها الا عام ١٩٧٥ .

نشرت الكاتبة حتى الان اكثر من خمسين قصة قصيرة . ولها مجموعة قصصية بعنوان « الوصيـــة » ظهرت عام ١٩٧٨ ، وهناك مجموعتان قصصيتان ستظهران هذا العام . لها ايضا ثلاث مجموعات قصصية للاطفال ، طبعت اولاهما عام ١٩٧٨ ، وستظهر الاخريتان قريبا . لها ولدين . روايتها الاولى لم تنشر حتى الان .

حسين عبدالزهرة مجيد ـ بومبي

رسالة وارشو

ساعة الحقيقة في الثقافة البولندية

عاشت بولندا في شهري آب وايلول فترة سياسية واجتماعيــة حاسمة في تاريخها لما بعد الحرب بل وما زالت تعيش هذه الفتــرة التي تملك جميع ابعاد الأزمة . وبالطبع كانت الانعطافات السابقــة (قيام السلطة الجديدة في عام ١٩٤٤ ثم النهاية المؤثرة للحقبـــة الستالينية في عام ١٩٥٦ والتحول الاقتصـــادي صوب النزعـــة الاستهلاكية « الشكلية » في عام ١٩٧٠) قـــد حصلت والى حد متفاوت في البعد ، نتيجة عوامل معظمها كان خارجيا .

الا ان آب وايلول هذا العام كانا شهرين بولندين مائة بالمائة . فمجتمع هذه البلاد التي ما زالت متعبة ، قرر بالارادة العماليـــة الصلبة حقا ان يقول اشياء كثيرة عن ذلك الملك العـــاري .. وان يطالب باخرى كانت الدواليب الخشبية للدعاية تجهد في ان تثبت، لكن عبثا ، بانها متوفرة لدى المجتمع . وها ان هذا المجتمع ما زال يعيش لغاية الان ساعة الحقيقة ، يطالب بأمور ظن العالم انهاواقع بولندي منذ عقود . مثلا زيفت الاحصاءات الانتاجية ووضعت اصباغ الماكياج على كل شيء ، وكانت الاندفاعية (الاستهلاكية) بدون ضوابط تقررها الشرعية الاشتراكية وكان .. وكان .. وبالنسبة لســـاعة الحقيقة الثقافية فقد شاركت بدقاتها النبض العام . ولاول مـــرة اطلع الرأي العام على عيوب كبرى في هذا القطاع كانت تحجبهـــا الدعاية التي تسمى الان بـ (دعاية النجاح) . وتبين ان الثقافـــة وخاصة في قطاع النشر والتأليف ، قد عوملت (عجلة خامســـة) في العربة الاشتراكية ! . وكان الغيظ كبيرا لدى التكنوقراطيين ومهندسي الاستهلاكية الجديدة من ان الكتاب والفلم والمكتبة ودار الثقافـــة وفرقة الهواة ومشغل الشبيبة الفني وكونسير الموسيقى يلجم بالعبء المالي والبشري ، خططهم الفنطازية حول الهيمنة الاستهلاكية وحشر هذا الجسد الاقتصادي ـ الاجتماعي البولندي الذي ما زال هشـــا في اجزاء عدة ، بين الاجساد الغربية خاصة . وكان مؤسيا حقـــا الهوس السابق في ان تقدم بولندا مثل هذه القرابين الباهظة كي يقول عنها العالم فيما بعد انها التي حققت مثـــل هـــذه المؤشـرات الاقتصادية . والان يسمى رسميا هذا الهوس بالنزعة الطاغية صوب المظهر وتشييد الديكورات الامامية ..

كانت الضغوط بالغة العنف على الموديل الثقافي الذي سبق ان ركبت اجزاءه في المكاتب العليا وطلت (دعاية النجـــاح) اطرافـــه الصناعية بالاوضاع البراقة . وعن هذا الموديل والازمات الثقافيـــة الاخرى تكلم بيان اتحاد الادباء البولنديين الذي صدر في التاســـع من ايلول . وكانت لهجة البيان ظاهرة جديدة تماما في الحقل الثقافي المسور جيدا ، رغم اتساعه ، في هذه البلاد . ولاشك ان دهشـــة الوسط الثقافي كانت كبيرة حين طرح عمال الساحل البولندي المضربون بين مطاليبهم المعاشية والنقابية مطاليب تخص الخلق الثقافي (طالبوا مثلا بأرخاء قبضة الرقابة على الثقافة وازالة التميز بين هـــذه الثقافة القومية والاخرى) . وجاءت في بيان الاتحـــاد مثل هـــذه الفقرات : ان اتحادنا سعى منذ سنين الى ادخال التغييرات الاساسية على موديل السياسة الثقافية الذي يفقر منجزنا الثقافي المشترك . واعلنا ذلك رغم الامكانيات المحدودة ، مدركين ان تعريض الثقافـــة الى الاخطار انما يقود لامحالة الى تفحيل المجتمع كله روحيـــا . وايمانا برسالة الادب في الحياة البولندية العامة عارضنا وسنواصل معارضتنا اذا دعت الحاجة ، لشطب صفحات بكاملها من تاريخنـــا (باسم اغراض عابرة) او تفسيرها بصورة سطحية او مغرضة . نحن نعارض معاملة الثقافة كأداة نفعية ، ودفع النتاج وخالقه الى هامش الوجود الاجتماعي ومضايقة الكتاب والمؤلفات غير المريحة .

ان حقيقة تأريخ شعبنا وثقافته كانت وستكون اساس عملنا . لقد كافحنا وسنكافح : من اجل مكانة الثقافة والفهم الصحيـــح لدورها في الحياة الاجتماعية البولندية . فالثقافة هي التي تسبغ الشرعية على هويتنا القومية .

- من اجل تطورها الحر المتجاوب مع حاجات المجتمع .
- من اجل الانتقال الحر للاعلام والاراء والتقديرات .
- من اجل الاختيار الصائب للناس الكفوئين والمتمسكين بالشرعية لمناصب منظمي الحياة الثقافية ومنسقيها .
- التخلي عن الممارسات القائمة على اساس تطبيق مبدأ التوفير على حساب الثقافة مع الاسراف والتبذير بأسم رعاية الثقافة من جهة اخرى .
- عودة تلك المؤلفات واولئك الكتاب الذين استثنوا من الحياة العامة خلافا لمقررات الدستور . فالادب البولندي هو كل لا يتجزأ ، وبمعزل عن عقائد خالقيه وارائهم ومكان اقامتهم .

ويطالب الاتحاد بتأسيس مجلس الثقافة الذي يمثل جميع اوساط الخلق ويملك الصلاحيات في مجال المشاركة في صنع القرار المتعلق بجميع القضايا الجوهرية للحياة الروحية للمجتمع . كذلك يطالب الاتحاد :

بمساهمة ممثلي الوسط الادبي في القرارات المتعلقة بحركة النشر والمجلات الثقافية - الادبية والمسرح والسينما والاذاعة والتلفزيون ، وتوطيد مبدأ التسيير الذاتي لاتحادنا من خلال المشاركة في القرارات حول (صندوق الادب) .

- بالتغلب السريع على الازمة المتفاقمة في انتاج الكتاب والتي تسبب فقدانه الدائم في السوق .

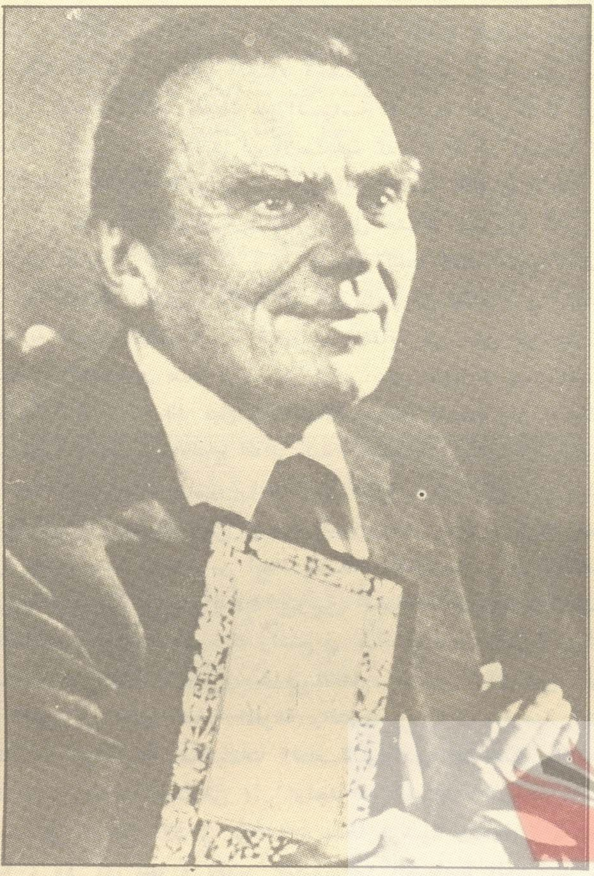
كذلك وجدت انعكاسا حادا لها هذه المطاليب والصياغات في بيان مجموعة الادباء المنتمين الى حزب العمال البولندي الموحد ..

ويخطىء من يظن ان موقف الوسط الثقافي كان سلبيا طيلة فترة الرغوة الاستهلاكية . فقد كانت تطلق اشارات الانذار في معظم المناسبات كالمؤتمرات والتقارير الدورية واللقاءات مع المسؤولين والمقالات التي تفلت احيانا من بين اصابع الرقابة .

واذكر ما قاله احد الكتاب من على منبر المؤتمر الاخير للادباء البولنديين ولو ان كلمته تناولت بديهيات ومبادىء عامة الا ان التذكير بها انذاك كان له مغزاه ، وقصده . قال : الثقافة في بولندا هي احد عناصر الكيان القومي وديمومته ومنعته . فالثقافة التي هي قوتنا وتمايزنا قد دافعت عنا طيلة قرون عديدة امام اخطار ابتلاع الاقوياء لنا ..)

وقبل مواصلة الطرح لاهم مشاكل الثقافة البولندية الواقعة دائما بين فكي الضوابط والدوافع ، لابد من ملاحظة قد تبدو زائدة لقارئنا : من الصعوبة في عالم اليوم ان نستخلص حقائق شمولية وخاصة في قطاع الثقافة التي تخضع لجبريات كثيرة (التقاليد والظروف الجيوسياسية والتاريخ والبنية الاجتماعية الخ) وهكذا سيكون امرا خال من الحكمة حين نخضع لاغراء المقارنة او للتعميم عند ذكر اوضاع الثقافة البولندية (مثلا الكوسموبوليتية الثقافية لا تهدد بلدا مثل بولندا تخلص من الامية وتقدم كثيرا في جعل الكتاب خبزا يوميا . ويملك طرزا تفكرية وسايكولوجية وثقافية تشبه الطرز التي يدعو اليها الاحتكار التلفزيوني او الفلمي الامريكي مثلا) وخاصة في مجال الموديل الثقافي .

كان ذلك الكاتب يقصد في كلمته التي القاها في مؤتمر الادباء ان



الثقافة في بلده ليست مجرد اضافة الى الوجود المادي للشعب . وهي ليست محطة استراحة او تسلية بعد العمل الشاق . وهنا بالذات تكمن المواجهة الدراماتيكية في الثقافة البولندية طيلة السبعينات . فالجبهة الاولى تدعو الى معاملة الثقافة كجذر رئيسي للكيان القومي في حين ان الجبهة الرسمية كانت ترى في الثقافة حلية اضافية او كما يقال هنا - زهرة مطرزة على المعطف الشتائي الثقيل .

ومن بين الخطايا الكثيرة التي ارتكبت بحق الثقافة البولندية في العقد الماضي كانت هناك خطيئتان كبريتان . الاولى هي الفهم الخاطىء بنسبة مائة بالمائة ، لجوهرها . ويضرب احد الكتاب مثلا على ذلك بما صرح به مرة الرئيس السابق للجنة الاذاعة والتلفزيون وحين قال ان التلفزيون يلبي ثمانين بالمائة من حاجات الشعب الروحية . والواقع ان هذا الرئيس (ومنصبه يعني وزير الاعلام) لم يوضح في تصريحه تفاصيل معينه. مثلا هل على المواطن ان يشاهد البرنامج التلفزيوني من اوله الى آخره كي تتحقق نسبة الثمانين بالمائة ام تكفي مشاهدة اجزاء منه ؟ ومما هي النسبة التي وفرها برنامج النشرة الاخبارية (حوالي ٤٥ دقيقة) والذي كان نموذجا فجا بل واستفزازيا في معظم الاحوال لتطبيق ما سمى ب (دعاية النجاح) ؟. وهكذا كانت الثقافة تعامل طيلة السنوات العشر الماضية وفق مفهوم هذا الشخص والذي كان بالطبع الخط الرسمي للسياسة الثقافية القائمة على اعتبار الثقافة تسلية زائدة دعاية وان كل شيء عدا ذلك هو لغو او ازعجاج في اداء الواجب .. وكانت هذه هي الخطيئة الاولى .

والخطيئة الثانية كانت الاخطر . فنتائجها اوخم ويصعب ازالتها . وكانت في التقليص المنتظم للقاعدة المادية للثقافة ودفعها الى حالة الصفر (اصاب الجمود احصائيات النمو فيما يخص عدد دور السينما والمكتبات ناهيك عن السياسة السلبية التي كانت متبعة في مجال النشر) . والحق ان الاسباب كثيرة الا ان اهمها كان الاستخفاف ولدرجة الاحتقار ، بالهياكل الثقافية الاخرى (طالما ان التلفزيون هو تلك الثمانون بالمائة . وهل هناك ضرورة لتمويل العشرين بالمائة ، الباقية ؟!) . وبالطبع كانت هناك حجج اخرى لمثل هذا الافقار الثقافي (وكنت قد تناولت بعض مظاهره في رسائلي الشهرية الى « الاقلام ») . قالوا ان الثقافة هي حقل غير منتج (بالمعنى الاقتصادي طبعا !) وكل قرش ينفق عليها لا يعود الى الخزينة ابدا .. كذلك قيل ان الثقافة بضاعة كاسدة وان (حالتنا الاقتصادية لا تسمح بالانتاج التالي لهذه البضاعة وصرفها) . والحق ان هذه التخريجات والتبريرات لقيت آذانا صاغية كثيرة (ويقول البعض ان هذا بمثابة نجاح لدعاية النجاح تلك ..) . كذلك فما قيل يعكس بعدا واحدا من ابعاد المشكلة الثقافية . ان الثقافة وخاصة التعليم مرتبط للغاية بنوعية الحياة الاجتماعية والانتاج الاقتصادي . والمثال على ذلك واضح في حياة البلدان المتطورة صناعيا حيث جرت الثورة التكنولوجية في الانتاج الصناعي والزراعي سوية مع الثورة في حقل اشاعة المعرفة والثقافة (الكتاب الزهيد الثمن والشبكة الواسعة للمكتبات العامة ونوادي المطالعة والمتاحف والمعارض وقاعات الموسيقى) . ونجد ان اصوات التجديد الثقافي الآخذة في الارتفاع الان في بولندا توحدها فرضية واحدة : **لا يمكن ابدا ، وفي اي بلد ، تطوير التكنولوجيا الصناعية الحديثة على حساب الحد من نطاق التعليم والثقافة** . وهذه الاصوات بمثابة رد فعل على الممارسة السائدة لمبدأ انتاجية او لاربحية الثقافة في بولندا. وفي واقع الحال تكون مسارح بولندا هي الحقل الثقافي الوحيد الذي لا يغطى كلفة « انتاجية » . وحتى مسألة دعم الدولة لميزانية المسرح لا تعني بأي حال من الاحوال بأنها هبة او التفاتة كريمة ، ذلك ان هذا الدعم المالي يأتي بصورة غير مباشرة من ريع حقق في حقل اخر ، وفي الاخير فالدولة ليست مالكة لكل شيء بل هي مجرد جهة تدبر الشؤون .

تسمى بالعقد الاجتماعي الجديد الاتفاقيات الموقعية بين الحكومة والعمال المضربين في بولندا . وهذا العقد له بنده الذي يدعو الى تطوير الثقافة القومية وفتح نوافذ فيها ما زالت موصدة امام اوسع اوساط المجتمع . وفي وارشو تتبلور الان فكرة تشكيل جبهة عريضة تشمل التجمعات الثقافية من ادباء ومسرحيين وسينمائيين ومعماريين وتشكيليين وعلماء وصحفيين وموسيقيين ، واهدافها وضع حساب دقيق لحالة الثقافة ثم رسم عمل مهمته تطمين الحاجات الفعلية وليس الاخر التي تولد في حجرات المنظرين ومؤسسات صنع القرار .

جائزة نوبل لميلوش

كان منح جائزة نوبل للشاعر البولندي جيسلاف ميلوش حدثا آخرا تعيشه بولندا الان . وهو امر طبيعي ان البهجة والفخر كانا شائعين رغم جميع الملابسات والمفارقات الواضحة التي رافقت هذا الحدث . فميلوش هو شاعر بولندي يعيش في الخارج منذ عام ١٩٥١ ، وطيلة العقود الثلاثة الماضية كان متجاهلا على الصعيد الثقافي الرسمي ، رغم ان عددا من قصائده كان ينشر من وقت الى اخر في المجلات البولندية . والمفارقة الكبرى تكمن في ان هذه الجائزة منحت لشاعر مجهول في .. بلاده . كذلك فنحن شهود مفارقة جديدة من المفارقات الكثيرة التي تدبرها لجنة نوبل الادبية . ومهما قيل ان شاعرية ميلوش ووزنه ورصيده في ذخيرة الشعر البولندي فان امر منحه الجائزة ، لهخلفيته الراهنة (تنصيب بابا بولندي ثم الاحداث الاخيرة في بولندا) . والان من هو ميلوش البولندي الاصل والامريكي الجنسية ؟ . ولد هذا الشاعر في عام ١٩١١ في احدى مدن ليتوانيا التي كانت متحدة مع بولندا لامد طويل ، وانهى الدراسة الاعدادية في عاصمة البلاد (فيلنو) ثم انهى الجامعة هناك . وبدأ نشاطه الادبي في عام ١٩٣٠ حين نشر اشعاره في احدى المجلات الليتوانية . وبعدها انتهى الى تجمع ادبي معروف وفي عامي ١٩٣٤ - ١٩٣٥ درس في باريس ثم عاد الى فيلنو ليعمل في اذاعتها باللغة البولندية . كذلك عمل في اذاعة وارشو . واثناء الاحتلال النازي تعاون مع صحافة المقاومة السرية . وبعد الحرب عمل في المجلة الادبية المعروفة (تفورجوشج - الخلق) ثم انتقل الى السلك الدبلوماسي . وكان ملحقا ثقافيا لسفارة بلاده في واشنطون وبعدها في باريس . وفي عام ١٩٥١ (قرر البقاء في الخارج) . وفي عام ١٩٥٨ اقام في الولايات المتحدة وبدأ يعمل كمحاضر للاداب السلافية في جامعة بيركيلي في كاليفورنيا . وفي عام ١٩٧٤ منح جائزة (نادي القلم) البولندية جراء نقله الشعر البولندي الى اللغة الانجليزية .

وفي قرار لجنة جائزة نوبل جاء ان ميلوش (يكشف بعمق غير مهادن ، الخطر الذي يهدد الانسان في عالم مليء بالنزاعات العنيفة) . وكان ميلوش قد اصدر ديوانه الاول (قصيدة عن الزمن الذي برد) في عام ١٩٣٣ . وقد حصل انذاك على جائزة اتحاد أدباء فيلنو . وصدر ديوانه الثاني (ثلاثة شتاءات) في عام ١٩٣٦ في فيلنو ايضا .

وكانت الاكاديمية السويدية قد نشرت تعليقا بمناسبة منح الجائزة لميلوش جاءت فيه حقائق كثيرة . مثلا يقول التعليق ان التنازع الروحي والضرورة الدائبة للقيام باختيار بين حالات تضامن لا يمكن التوفيق بينها وضرورة الانفصال عن نماذج ثقافية واجتماعية اخذة بالزوال ، انما ترافق ميلوش منذ بداية عمله الادبي . وميلوش هو كاتب - مهاجر - غريب بالمعنيين الروحي والفيزيقي . وتكون الهجرة الفيزيائية انعكاسا ميتافيزيقيا ، في الاساس ، او نفيا روحيا بالمعنى البشري العام . والعالم الذي يكشفه ميلوش في شعره ونثره (روايات ودراسات) هو عالم يعيش فيه الانسان منذ طرده من الجنة التي حرم منها وليس لكونها واحة سعادة بل كعدن التوراة بخيرها وشرها وشيطانها - المنافس الساعي الى السيطرة على العالم . والقوى الشريرة المدمرة تلتحم هنا بالقوى الخيرة . والاولى والثانية هما على السواء فعلية وحاضرة . نلمس ببساطة عناصر الثنائية (المانوية) - الخير والشر ، الظلام والنور ... الخ . وهذا امر يؤكد عليه الشاعر نفسه . مثلا يقول : ان رؤية الواقع كما هو لا تعني ابدا رؤية كل شيء بالالوان القاتمة . ولا يعني هذا الانقياد الى الشك ، تماما كما ان رؤية كل شيء بالالوان المشرقة لا ينبغي ان

تقود الى الضمور في تحسس الواقع والدوران في فلك الكذب او الرغبة في ازالة التناقضات القائمة من اجل القيام بحل وسط او تحقيق وضع مريح .. ان التوتر والتمزق والنزاعات هي واقع المحرومين ..

وفي تعليق آخر نقرأ : يعد ميلوش احد اساتذة الكلمة . فمضمون شعره يمكن للمرء ان يدركه اذا قراءه باللغة البولندية . فمن الصعب ان يوهم المرء نفسه بأن ميزات مثل هذه اللغة (هارمونيتها وايقاعها وحسيتها) يمكن ان تقدم بشكل امين من خلال الترجمة الا انه يمكن ان تحسس الافراط الشعوري لدى هذا الشاعر من خلال الترجمة ايضا . ان لغة ميلوش القائمة على خلق الصورة الفجائية والموحية قد استطاعت النهوض بفضل تجارب خالقها ومخيلته الثرة وذاكرته وماعاشه من تجارب. كذلك فالعناصر الفكرية والتيهي احيانا ذات طابع صوفي ، يفحصها ميلوش بقدرة ملاحظة فائقة ورهافة حواس فائقة ايضا . وهذا الشاعر يتميز بالنظر من على مبعدة والالتزام المباشر ايضا . وهو كاتب صعب حقا ومعقد وذو نزعة فكرية طاغية . ونجده متقلب المزاج ينتقل من التجريد الى الملموس ومن الغنائية الى الالتزام الحـار .

كانت هذه مقتطفات من التعليقات (الرسمية) . كذلك لاحظ الجميع ان ميلوش هو الاديب البولندي المهاجر الثاني (بعد فيتولد غومبروفتش) والذي رشح للجائزة . والطريف ان عددا من الادباء البولنديين البارزين قد وجد ان منح الجائزة لميلوش (وليس لواحد منهم يعيش وينتج في بلده) هو اختيار صحيح تماما (ولو ان الروائي البولندي المعروف يجى اندجيفسكي اعتبر ان الجائزة كان من المفروض ان تمنح له ولميلوش مناصفة !) . اما الناقد البولندي ارتور ساندادور فقد اعترف بأن منح الجائزة لاتقرره في كثير من الاحوال المعايير الفنية الا انه وجد هذه المعايير مستخدمة في حالة ميلوش خاصة انه لا يوجد ، وكما قال ، اي شاعر بولندي اخر يستحق الجائزة ! . وبالنسبة للناقد الاخر ادام فاجيك فقد جرفته فورة الحماس العام بعيدا لدرجة القول ان اختيار ميلوش للجائزة هو امر صحيح تماما ومنذ الوقت الذي منحت فيه الجائزة لاليوت (أي ان هذا الناقد يعتبر امرا ظالما منح الجائزة لنيرودا وكوزيمودو وايليتس وغيرهم !) . ومن الطبيعي ان يتجاهل رد الفعل البولندي هنا بعض ابعاد المسألة ـ الانقياد الى نوع من الموضة والطفو على سطح الاحداث السياسية . واكيد ان هذا لا يعني ابدا ان الجائزة صنعت من ميلوش شاعرا كبيرا الا ان الملابسات التي رافقت منح الجائزة شبيهة الى حد ما بالاخرى التي رافقت منح الجائزة لأدباء يهود وسوفيات .

في شعر ميلوش يلاحظ ارتداد واضح الى التقاليد الرومانتيكية البولندية التي سبق ان افترق عنها في بداية حياته الادبية وعاد اليها من خلال المدرسة الشعرية والفلسفية لادام متسكيفتش اكبر شاعر رومانتيكي بولندي من القرن الماضي . كذلك فميلوش قد اصبح، رغم انه يعيش في المهجر ، مدافعا حارا عن نقاء اللغة البولندية التي تعرف بمقاومتها الضعيفة ازاء الكلمات الاجنبية .

وكما قلت فاشعار ميلوش المنشورة في بولندا ما بعد الحرب قليلة . ومن الصعب حقا الانطلاق هنا من موقع شخصي او ذوقي . فطيلة سنوات لم اقرأ له الاقصائد معدودات . وما نشره قبل الحرب ليس متوفرا . الا ان هذه التجربة البسيطة مع شعر ميلوش تسمح بالقول ان هذا الشاعر حقق نظاما للكلمة نادرا ما نلقاه في الادب المعاصر . فمن جهة يتناول الكلمات بيد الساعاتي القدير ومن جهة اخرى يتلاعب بكل مهارة ، بالوانها . وبسهولة يمكن ملاحظة ان للشعر لدى ميلوش مسارين : التحدث عن الجمال العابر الخارجي للعالم الخارجي وعن القضايا الاخلاقية الكبيرة التي تتحكم بحياة النـاس .

عدنـان المبارك

رسالة المانيا الديمقراطية

اداب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية وعلاقاتها القومية والعالمية

برعاية المجلس المركزي لعلوم اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية في المانيا الديمقراطية اقيمت ندوة في جامعة كارل ماركس في لايبزج حضرها علماء من اربع دول اشتراكية لبحث موضوع التقدم العلمي والادب في بلدان اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية . وقد نوقشت فيها علاقة الادب بهذه البلدان مع الاداب الاخرى والتأثير المتبادل بينهما والظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تواجه الادب ودوره في الصراع من اجل حل القضايا القومية والوطنية والاجتماعية والمساهمة في مشاكل التحرر والتطوير العام . وقد دار النقاش حول ثلاث نقاط .

١ ـ وضع التقدم الاجتماعي وحركة التطور العام وتأثيرهما على الادب .

٢ ـ العمل الادبي وما يعترضه من مشاكل نظرية وجمالية ومن ذلك علاقة العمل الادبي بالواقع والمحتوى الفكري وتصوير الانسان في الاشكال والتركيبات الادبية الفنية . والارتباط بالشعب والتقاليد .

٣ ـ تأثير الافكار الاشتراكية على الادب والادباء والكتاب والشعراء كما نوقشت قضايا الادب في ثلاث قطاعات :

١ ـ الادب العالمي وتأثيره على اداب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية .

٢ ـ تطور الواقعية في ادب هذه البلدان .

٣ ـ العلاقة الجدلية بين الادب القومي والادب العالمي في هذه البلدان وقد ترأس المجموعة الاولى البروفسور الدكتور آدالبيرت ديساو من علماء المانيا الديمقراطية وكانت مقالته طويلة بعنوان ادب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية من الناحية القومية والعالمية.

وقد اوجزناها في هذه الرسالة .

وهذه المجموعة قدمت ثمان مقالات من قبل علماء الادب المساهمين بالندوة حول شتى المواضيع التي جرى فيها تقييم آداب الدول الوطنية الناشئة والعمليات الثورية في القرن العشرين ، وسمات الروايات المعاصرة في امريكا اللاتينية ، وموضوع الفاشية والديمقراطية في الادب المعاصر في شيلي ، وعلاقة الرواية الصينية بادب الغرب في بداية القرن العشرين ، والطوبائيات الاجتماعية في الادب الكوري وتطوره الحالي واتجاهات الادب الياباني بعد الحرب العالمية الثانية ، والعمل الملحمي في ادب شعوب سيبريا .

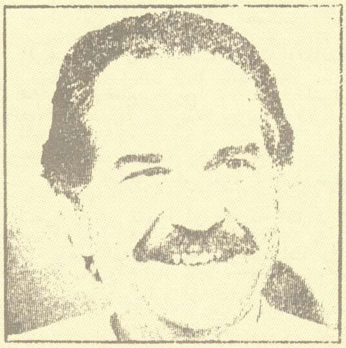
كما قدمت المجموعة الثانية مقالات حول مواضيع مختلفة وقد بين البروفسور فريتز غرونر ان غالبية شعوب اسيا تمتلك تاريخ تطور ادبي قومي طويل غير مغلق على الادب العالمي . كما وصف مراحل الاستعمار التي مرت بهذه الشعوب ومساهمة الادب في التحرر والتقدم الاجتماعي وتأثير الادب الاشتراكي على هذا الادب. وقد تحدث الاديب الدكتور ديتر بيلمان كذلك حول العلاقة الجدلية بين الادب القومي والادب العالمي . في هذه المجموعة قدمت اربع مقالات عن ادب اسيا . فالاديبة الدكتورة انا دوليزالوفا من براتيسلافا في تشيكوسلوفاكيا تحدثت عن ظاهرة التعصب القومي في ادب الصين الشعبية ، والدكتورة ايفا لولر من المانيا الديمقراطية استعرضت أدب القصص في الصين من ١٩٤٨ حتى ١٩٥٧ . وتناول الدكتور نيكولين من الاتحاد السوفيتي خصائص الواقعية الاشتراكية في ادب فيتنام كما قدمت ابحاث حول ادب منغوليا . وقدمت الدكتورة فيكه فالتر من المانيا الديمقراطية مقالا حول العناصر الوطنية والتأثير العالمي في ادب مصر المعاصر . واستعرضت الدكتورة دوريس ايربنبيك من المانيا الديمقراطية اتجاهات الادب في الجزائر حاليا وتحدثت الاديبة رجينا فرشولي عن العلاقة المتبادلة بين المشكلة القومية والمشكلة العالمية في المسرح العربي والمجموعة الثالثة قدمت مقالات حول اداب مختلف بلدان افريقيا .

لقد اوضحت المناقشات بعد القاء هذه المقالات والابحاث ان اداب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية تأثرت بعلم الاداب البرجوازي في اوربا وامريكا اللاتينية وما تزال تسترشد بالمعايير الادبية وان بعض الاداب القومية في هذه البلدان من جهة ثانية ما تزال في نطاق محصور ولم تتأثر بالتيارات الادبية العالمية جراء عزلتها وحواجزها اللغوية ومن الضروري اجراء دراسة وابحاث حولها اذانها لم تدرس بعد بشكل علمي .

ومن الجدير بالاهتمام هنا ان نورد بعض ما قدمته الدكتور ديتر بيلمان (من المانيا الديمقراطية) من اراء في مقالته بعنوان **« العلاقة الجدلية بين الادب القومي والادب العالمي »** .

فمما قال :

ان مظاهر العلاقة الجدلية بين الادب القومي والادب العالمي تتضح كذلك بتطور الادب العربي الحديث . ودون الحاجة الى استعراض مرحلة تكون القومية العربية في المجتمع الاقطاعي للقرون الوسطى لابد من القول ان بداية القرن التاسع عشر في البلدان



فوينتس

العربية جرت بتفاعل مكثف مع الادب العالمي وقد بين ذلك الفيلسوف العربي المراكشي المعاصر عبدالله العروي بسؤاله :

« من هم الاخرون ومن نحن ؟ » في كتابه **« الايديولوجية العربية المعاصرة »** (بيروت ١٩٧٠) . وذروة هذا التطور كانت مدرسة الالسن في القاهرة سنة ١٨٣٦ والنقاش الذي اثاره جمال الدين الافغاني ومحمد عبده حول اهمية الافكار الاوربية وعلومها للاسلام والبلدان العربية . كما اثرت ثورة اكتوبر الاشتراكية على ادب مصر وبقية البلدان العربية واوحت للادب بافكار جديدة لمعالجة الاداب القديمة ومقارنتها بالاداب الحديثة وقد برز في ذلك نخبة من العلماء مثل طه حسين ومصطفى صادق الرافعي وسلامة موسى وغيرهم . وفي الاونة الاخيرة منذ الستينات جرت نقاشات حول الابطال الثوريين في الادب . ومما هو واضح في العلاقة الجدلية بين الادب القومي والادب العالمي حقيقة اننا من النادر ان نجد شاعرا وكاتبا او اديبا عربيا الا وقد ساهم بالصراعات الايديولوجية والتجاوب مع الادب العالمي او تأثر به في انتاجه الادبي . فالقاص الواقعي عبد الرحمن الشرقاوي من مصر يعتبر القرآن وافكار المعتزلة والحسين بن علي والمتنبي وطه حسين وتوفيق الحكيم وسلامه موسى دعائم فكرية للثقافة القومية العربية التي اثرت في تفكيره وان ثقافته الادبية تأثرت بفكتور هوغو وشكسبير وبايرون وشلي وبالزاك وديكينس وتوماس مان وبيتهوفن «السمفونيات» وبوشكين ودوستويفسكي وتولستوي وتشيخوف وهمنغواي ولوركا وغوركي ومايكوفسكي وايلوار وسارتر وكامو وجويس واليوت وغيرهم .

والقاص محمد شكري « طنجة » يعتبر ديكارت وهيغل وسارتر وفرويد ويونغ وادلر اباءه الفكريين . وان اهم الكتب في نظره دون كيشوت لسيرفانتيس ورأس المال لكارل ماركس ، والوجود والعدم لسارتر وتفسير الاحلام لفرويد واللامنتمي لكولن ويلسن وقصائد بودلير ورامبو ، ورسالة الغفران لابي العلاء المعري والكوميديا الالهية لدانتي واوليسيز لجيمس جويس . والشاعر امين نخلة يعتبر قدوته الفكرية في الادب العربي الكلاسيكي الشاعر المتنبي وعمر ابن ابي ربيعة والشريف الرضي واابا نواس والبحتري وابن الرومي والكاتب ابن المقفع والجاحظ والامام علي والقرآن . ثم يضيف بانه تأثر بشكسبير وفرجيل وراسين ولامارتن واوسكار وايلد وبول فاليري والفونس دوديه وشارل وليام موريس ومونتين وفولتير واندريه جيد .

ومما له اهمية خاصة لتعامل حملة الادب العربي مع الادب العالمي وتطوير الادب القومي افكار البعث العربي ، هذه الحركة **التي قامت بدور مهم في تكوين القومية العربية واتجاهاتها التقدمية. ومفهوم الادب حاليا لدى البعث العربي ان يخدم الادب العالمي الادب القومي .**

ومن المهم لتفهم مشكلة العلاقة الجدلية بين القومية والعالمية آنيا وخلال المؤتمر الاول لوزراء الثقافة للدول العربية في عمان في كانون الاول ١٩٧٦ فقد صدرت منه توصيات لاعداد اهداف السياسة الثقافية وتثبيت الافكار الصحيحة للثقافة العربية بانها ثورية وانسانية تستند على جذور الامة العربية وتراثها وهي في الوقت نفسه تستفيد من تيارات المرحلة الراهنة واهدافها ما دامت تساهم ايجابيا في الاخذ والعطاء في تقدم الثقافة العالمية وعبارة الاخذوالعطاء توضح ان مسألة العلاقة الجدلية بين القومية والعالمية دخلت بشكل واسع نسبيا في وعي الشعوب العربية واعترف بها بانها عامل للتطوير الاجتماعي .

هذا بعض ما اورده الاديب الدكتور دبتر بيلمان

وفيما يلي نوجز مقال ادلبيرت دبساو حول آداب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية ،

تقاليد اداب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية
وتطور الادب العالمي

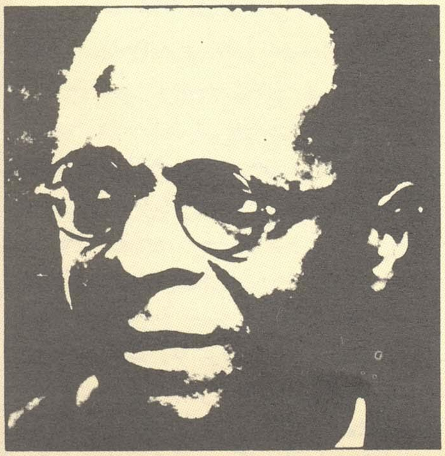
بقلم البروفسور الدكتور

ادالبيرت دبساو

ان مهمة هذه الدراسة معالجة ارتباط اداب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية بالادب العالمي وعوامل التأثير على هذه الاداب وتطورها من خلال علاقاتها بالعملية التاريخية الاجتماعية لتلك القارات ، هذه العملية التي هي جزء من العملية التاريخية العالمية في العصر الحاضر .

حققت شعوب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية ادابا لنفسها قبل خضوعها لسلطة الاستعمار . ومستوى تطور هذه الاداب وقوة تقاليدها في العصر الحاضر ذو درجات مختلفة ناجمة عن الظروف التاريخية والاجتماعية التي مرت بها من مراحل الفنون الاصلية البدائية التي تعكس حياة المجتمعات القديمة حتى تقاليد الاداب المدونة المتواترة ذات الاشكال المتعددة في التحول نحو المجتمع الطبقي القائم على اساس « نمط الانتاج الاسيوي » .

ان مقارنة هذه الاداب بتطور آداب الشعوب الاوربية في المراحل السابقة المبكرة ذات اهمية لاعداد « تاريخ ادب عام » ومن خلالها ايضا يمكن تبلور فكرة تطور تاريخي لاداب العالم الثالث قبل اخضاع بلدانه لربقة الاستعمار . ومن ذلك يتضح بان الفترة البرجوازية وتطور الاداب القومية لشعوب اوربا حتى أصبحت الزمنية المذكورة لم تولد لتلك البلدان آدابا مشابهة للاداب التي تمخض عنها عصر النهضة Renaissance او آداب بواكير الثورة آدابا عالمية بمفهوم غوته وغيره من المفكرين الانسانيين العالميين .



رينيه مار

لقد مرت شعوب آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية بمراحل وازمنة متباينة في تطورها ودرجات تكوينها الاقتصادي والاجتماعي على الصعيد القومي والعالمي . والعامل الرئيس في هذه العملية هيمنة الاستعمار على اقطار هذه القارات . وقد بدأت هذه الهيمنة في امريكا اللاتينية في القرن السادس عشر مؤدية الى القضاء التام تقريبا على الاداب المحلية المتطورة التي كانت تسود شعوبها قبل ذلك وقد بقيت تلك الاداب على شكل آثار متعددة الاشكال تعتمد على النقل الشفهي غير المدون مثل آداب الهنود الحمر الفلاحين منذ بدايتها حتى الان وقد استخدم جانب منها منها في بحوث تطور الادب القومي المعاصر . وقد خضع تطور آداب امريكا اللاتينية منذ القرن السادس عشر حتى الان الى التأثر بالاستعمار وسيطرة الطبقة الحاكمة التي تستمد نفوذها من المستعمرين وجراء ظروف ازمة الرأسمالية العامة جرى ارتباط النشاط العقلي والثقافي لدى الجماهير الشعبية ليصبح منطلقا لتطور ادب قومي وعام على حد سواء مؤديا الى تحول جذري في بعض الحالات في تكوين عملية ادبية ذات تركيب جديد . وقد جرت هذه الازمة الرأسمالية وما رافقها من علاقات جديدة جماهير واسعة الى خضم الكفاح من اجل حل مشاكل الثورة البرجوازية الديمقراطية .

ان هذا التطور وما رافقه من وحدة في اللغة والتقاليد الثقافية منح اداب امريكا اللاتينية منذ البداية مركزا خاصا متميزا

على آداب شعوب آسيا وافريقيا فقد كان وما يزال من الناحية التركيبية مرتبطا بعملية تاريخية هي جزء من تطور الرأسمالية منذ فجرها حتى غروبها علاوة على صلته الوثيقة باداب بلدان اوربا منذ القرن السادس عشر . وضمن هذا الاطار الشامل كشف ادب امريكا اللاتينية ولا سيما في منتصف القرن العشرين آثار وبقايا آداب كولومبيا القديمة وتقاليد الاداب الافرو امريكية . وعلى العكس من ذلك لم تضمحل وتندثر بصورة عامة . فكثير من آداب هاتين القارتين المعتمدة على النقل الشفهي والمتطورة على اساس مجتمعات قبلية واقطاعية سابقة لم يتأثر بالاستعمار وآداب السلطات الاستعمارية الا بنسبة ضئيلة والسبب في ذلك كما يبدو

هو ارتباط هذه الاداب الى حد ما بالبنية العليا التي فرضتها السلطة الحاكمة في تلك المجتمعات والمحافظة على الاشكال الجامدة المستمدة من التقاليد الثابتة في اثناء تأدية هذه الاداب لوظيفتها الفكرية والثقافية في المقاومة ـ بغض النظر عن الفوارق الاساسية في مستوى التطور التاريخي والطابع الجمالي الفني بين بلد واخر . ورغم قوة هذه السمات ما قبل الرأسمالية نشأت حول ميادين الادب المرتبطة بالواقع عمليا وفكريا وثقافيا طاقات جماهيرية خلاقة ووسائل بناء وتوعية في مجتمعات لم تعرف الكتابة بعد عاكسة مصالح اجتماعية معينة للجماهير وفق ظروف المجتمع الطبقي . وهذه المجالات كانت وما تزال تشكل دوافع ومراحل اولى خصبة لتطور اتجاهات ادب ديمقراطية واشتراكية تتجاوب مع ذلك وظروف ما قبل الرأسمالية اذ ان نشوء اتجاهات ادب ديمقراطي واشتراكي بالمفهوم العلمي يعني ممارسة هذه الاتجاهات لصراعات مع الظروف الرأسمالية .

ان تطور العلاقات الرأسمالية الذي تمر به بعض بلدان آسيا وافريقيا منذ مرحلة الانتقال الى الامبريالية ادى الى نشوء مشاكل جديدة تماما في الايديولوجية والسياسة والحاجة الى وسائل اعلام ادبية . وجراء المشقات التي تعترض قيام منطلقات لتطور الاداب الموروثة ـ باستثناء تلك الاداب المرتبطة مباشرة بالجماهير الشعبية. ولا سيما منها ذات الطابع القومي والعالمي تحتم ان تصبح خصائص العناصر التي تعتبر ادبا عالميا وفق هذه الظروف جزءا مكملا لكل تطور ادبي مناسب لهذه العمليات .

لقد بدأ تطور الادب العالمي بالتدريج منذ عصر النهضة وبداية الثورات البرجوازية وقد تكامل هذا التطور بشكل وطيد في ١٨٣٠ من قبل غوته وعام ١٨٤٧ من قبل اقطاب الفكر الاشتراكي . والعقود الاخيرة من سنوات هذه العملية سارت بصورة مكثفة فامتلكت مجموعة من الشعوب الاسيوية على الغالب (مثل الصين والهند والبلدان العربية) ادابا ادت الى دور مهم في تطوير افكار وحدة الجنس البشري الى درجة ان بعض الافكار تجاوزت المراحل القديمة لتطور ادب عام ، تلك المراحل التي لم تمس كثيرا من شعوب اوربا في القرون الوسطى الا بصورة غير مباشرة . وهذه العلمية الادبية عكست تراثا قيما جدا للمتطلبات المعاصرة .

عندما آلت العملية التاريخية العالمية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الى سرعة تطور النظام الرأسمالي العالمي واكتمال بناء المرحلة الرأسمالية بشكل قافز تغيرت اسس علاقات آداب آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية بالادب العالمي بشكل واسع اذ نشأت في مجمل اطارها تيارات ادب برجوازية من جهة وتيارات موجهة ضد الرأسمالية من جهة ثانية . وفي نشوء وتطور هذه الاداب كما في التراث التقدمي في المراحل المبكرة من الادب البرجوازي كانت تكمن نقاط انطلاق للاحتكاك والارتباط بالحركات الادبية في بلدان آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية ، وكان محتوى هذه الحركات موجها ضد الاستعمار والرأسمالية . وقد بلغ هذا التطور ذروته في المرحلة الاولى من ازمة الرأسمالية العامة عندما اتسعت نشاطات هذه الحركات بتأثير الادب الديمقراطي والاشتراكي الناشيء . وبالامكان ـ ولا سيما في امريكا اللاتينية ـ البرهنة على ذلك بذكر الاتجاهات الادبية التالية وهي : ادب الاحتجاج الاجتماعي اسوة بادب زولا ، الادب الديمقراطي الانساني اسوة بادب تولستوي ودوستويفيكي والتيارات الجديدة مثل السريالية بشكل خاص ، والادب السوفيتي الناشيء وهذا التقبل او الاقبال الواسع على حوافز الادب العالمي تغير كثيرا بعد ذلك اذ فقدت واقعية القرن التاسع عشر تأثيرها كما ان الادب السوفيتي أزيح عن مجال نظر الادباء بشدة نسبيا جراء الحرب الباردة من جهة وجراء حقيقة ان بناء الاشتراكية ـ ما عدا كوبا ـ لم يكن السهم الاول المباشر لدى شعوب امريكا اللاتينية في كفاحها ضد الامبريالية . وما تبقى ـ ولا سيما جراء تقوية وتعديل قبول ادب المرحلة البرجوازية المتأخرة ـ هو الميل نحو السريالية قبل كل شيء . واخيرا حل تأثير الادب الديمقراطي والواقعي المستمد من الاعوام الثلاثينية والاربعينية والوافد من الولايات المتحدة الامريكية وايطاليا وامريكا اللاتينية نفسها في تلك البلدان فاصبح هذا الادب عاملا مهما في تكون تقاليد جديدة .

ان العلاقات بالادب العالمي حددت نظرات شعوب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية بالعوامل التالية :

١ ـ وحدة النضال ضد الاستعمار وضد الرأسمالية حسب ما تفترضه المرحلة المعاصرة .

٢ ـ قدرة شعوب هذه القارات الثلاث على الدخول في مرحلة التاريخ الحالية للتحرر من الاستعمار والامبريالية .

٣ ـ واجب تطوير وعي ديمقراطي قومي ومصالح اجتماعية من قبل شتى القوى المحركة للعملية التاريخية حسب طبيعة النضال ضد الامبريالية .

وهذه العوامل تفرض وجودها في وجهات النظر والمواقف الايديولوجية والفلسفية والسياسية وعن طريقها والارتباط بها يتمكن الادب من فرض وجوده . وقد تم له ذلك حتى دون التعرف على اتجاهات الادب الاشتراكي والتطور الادبي في البلدان الاشتراكية . على اننا لا نتجاهل ان التأثير الفلسفي والايديولوجي والسياسي للاشتراكية على تطور الادب في اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية على وجه العموم كان اكبر من تأثيره عليه من الناحية الجمالية النوعية ففي هذه الناحية الاخيرة كانت التيارات الديمقراطية والاشكال الاخرى الطليعية كالسريالية الوافدة من البلدان الامبريالية الكبرى اقوى تأثيرا .

طبيعة المرحلة الحاضرة وتطور العلاقات بين آداب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية والادب العالمي

ان دخول آداب شعوب هذه القارات الثلاث بشكل فعال في الادب العالمي وليد طبيعة المرحلة المعاصرة . فقد انفتحت امام شعوب البلدان المستعمرة والتابعة منذ بداية ازمة الرأسمالية العامة امكانية تحررها من الاستغلال والسيطرة الامبريالية وانفتح لها جراء ذلك مجال مساهمتها النشيطة في الادب العالمي . وهذه المساهمة لا تقتصر على صدور مؤلفات ادبية معينة وانما تتناول

كذلك النواحي الفلسفية والفنية والجمالية . ففي التضامن في النضال من قبل جميع القوى المعادية للامبريالية يزداد تقارب الشعوب بالتدريج ، هذا التقارب الذي خامر اذهان علماء التنوير . والى جانب الاحتكاك بتيارات الادب العالمي الديمقراطية والاشتراكية حاليا توجد مجالات للدخول بنشاط في تيارات الادب البرجوازي العالمي حصل ذلك في امريكا اللاتينية بادب **جورج لويس بورجيس** Borges وادب كتاب معاصرين مثل **كارلوفونتيه**

وجوزيه دونوسو

والاساس التاريخي لهذا التطور قائم في تكوين برجوازية في بعض البلدان التي استطاعت من داخل اراضيها ومناطقها حسب متطلبات المرحلة الانية ان تمتلك لنفسها تاريخيا عالميا وثقافة عالمية وتعكس المشاكل الفلسفية والايديولوجية والسياسية للمرحلة الحاضرة من وجهة نظرها ومواقفها .

والعامل الرئيس الذاتي لدخول آداب آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية بنشاط في اتجاهات الادب الديمقراطي والاشتراكي العالمي كامن في ان الادباء الواعين من هذه البلدان ادركوا اوضاع مصالح شعوبهم وفق طبيعة المرحلة المعاصرة وبدأوا بالتعامل من هذا المنطلق واقفين في صفوف الجماهير الشعبية بوعي وادراك حتى اصبحت مؤلفاتهم جزءا من تفكير شعوبهم . وقد اشتمل انتاجهم على الابداع في احياء التقاليد المحلية في ميدان الادب وعلم الجمال والايديولوجية والفلسفة والثقافة والفكر . وهذه المؤلفات تعكس تيارات واقعية وادراكا لتطور العالم ومشاكله واساليبه . وبهذه الطريقة وحدها يمكن النجاح على الصعيد القومي والتاريخي من صياغة الافكار العامة ذات الصفة التاريخية العالمية . اذ ان استيعاب التقاليد المحلية والتيارات العالمية جزء مكمل لهذه العملية ونتائجها تعتمد على مدى القدرة على التوفيق موضوعيا بين هذين الاتجاهين المستقلين احدهما عن الاخر كليا ونجاح الادباء في ايجاد هذا التوافق ادبيا وايديولوجيا وفلسفيا بشكل قائم على الوعي الصحيح . ومن هذه الناحية ينشأ الفارق الذي نوهنا به بين ادب امريكا اللاتينية وآداب اسيا وافريقيا جراء العوامل الموضوعية والذاتية القائمة في كل من الجانبين لاحداث مثل هذا التوافق بشكله الحالي الذي هو الان اصلح في امريكا اللاتينية منه في آسيا وافريقيا .

في امريكا اللاتينية في القرن العشرين تلاحظ بعض السمات الاساسية لتطور الادب ودخوله في الادب العالمي بنشاط . وهذه السمات يحتمل ان تؤثر ايضا والى درجة معينة على تطور آداب شعوب آسيا وافريقيا في اهدافها الحالية والقادمة . وهي كما يلي :

١ ـ الطرق المتعددة للصيرورة الذاتية التاريخية وعلاقاتها بالدخول بنشاط في الادب العالمي .

٢ ـ الميل الى تعيين الهوية القومية واهميتها للدخول في الادب العالمي .

٣ ـ تثبيت المصالح الاجتماعية من قبل القوى المحركة للعملية التاريخية الاجتماعية في الادب والدور الذي تقوم به العوامل

الديمقراطية العامة في ادب امريكا اللاتينية حاليا .

ان دخول شعوب امريكا اللاتينية وفق طبيعة المرحلة المعاصرة بصفتها قوة فعالة على مسرح التاريخ جر عددا كثيرا من الادباء فيها للارتباط بالجماهير الشعبية والعمل معها بحزم ونشاط وقد اعتمد ذلك على مدى وعي وتنظيم الجماهير ولا سيما على حركة الطبقة العاملة . ولكن هذه الحركة تتسم بعدم التوافق بين تطور العوامل الذاتية للثورة والعوامل الموضوعية الناجمة عن التخلف الاجتماعي العام في امريكا اللاتينية وجراء ذلك لم يكن بمقدورها ان تصبح قوة دافعة لتطوير ادب ديمقراطي اشتراكي الا بحدود معينة من ناحية قوتها واتجاهها ودوامها .

ان دخول الجماهير الشعبية بشكل مفاجيء في العملية التاريخية في بلدان امريكا اللاتينية كان ولا سيما في اوائل مرحلة الازمة الرأسمالية العامة ، حافزا جوهريا ليصبح اناس من الشعب قادرين على الكتابة . وقد سار تطورهم الفني والادبي والفلسفي جراء ذلك بشكل عضوي متأثرا بمطاليب الجماهير الواقعية من اجل تحسين المستوى المادي والتجاوب مع التقاليد الفكرية الواقعية ومن خلال ذلك تطورت اشكال مختلفة للاعمال الادبية الشعبية التي بدأت اول الامر وبشكل واسع بعيدة عن تيارات الادب العالمي المعاصر معتمدة بذلك على الاعمال الشعبية الادبية . فادب القصص قبل كل شيء والمستند الى التقاليد الشعبية والعوامل اللغوية الفنية بلغ في جانب منه من قبيل الاعوام الاربعينية مستوى عاليا وعكس المشاكل القائمة التي جاءت بها الظروف الرأسمالية الى درجة واسعة حتى اصبح ادبا بالمعنى الحقيقي ونشاطا فلسفيا حقا وخرج من مرحلة العمل الشعبي العفوي الاصلي بسرعة هائلة نسبيا . وهذه العملية تنعكس في انجازات الروائي الشيلي **مانوئيل روجاس** Manuel Rojas والكاتب المكسيكي **جوزيه روبين روميرو** José Rulén Romero والكاتب البرازيلي **جورج امادو .** ورغم ان تطور العلاقات الرأسمالية ازاح مصادر التطور الادبي الكائنة في العمل الشعبي فقد استطاعت هذه العملية التاريخية حتى الان استعادة نفسها باشكال مختلفة اذ ان التخلف العام في التطور الاجتماعي في بلدان امريكا اللاتينية استطاع ان يصد التغريب الذي احدثته العلاقات الرأسمالية . ومن سمات ذلك مؤلفات كتاب مثل **فابريل غراسيا ماركيز ومانوئيل سكورزا** Scorza اذ ان اعمالهما تقوم بدور عظيم جوهري في الحوار مع الادب العالمي والفلسفي والفني بدرجة اعلى منها لدى كتاب الفترة من العشرينات حتى الاربعينيات .

في فترة تكون الامبريالية فرضت عملية الصيرورة الذاتية التاريخية وجودها في اتجاه اخر متخذة اهمية كبرى لتطوير ادب امريكا اللاتينية في القرن العشرين .

ان المثقفين البرجوازيين حاولوا البحث عن اسس ثقافة قومية وتجديدها وتطويرها بتعامل خلاق مع الادب العالمي لانقاذها من ظواهر الانهيار الملحوظ في المرحلة الامبريالية وقد حفزتهم على ذلك حاجتهم الى التغيير الاجتماعي بمساندة الجماهير الشعبية وكان لهم في ذلك دور تقدمي تاريخيا من الناحية القومية والوطنية لمجابهة

علاقات الاستقلال الامبريالية . وبهذا الصدد كانت الثقافة البرجوازية العالمية منذ بداية ازمة الرأسمالية العامة تعاني حالة ضعفها واحتضارها لذلك تعذر عليها ان تصبح طرفا للحوار من اجل تفاؤل تاريخي طوباني حملة التيار الذي انتمى اليه كتاب يمثلونه مثل الفونسوريه Reyes وبيدرو هينريتجه اورينا Pedro Hemringeo ureña ومن جهة اخرى سار تيار التاريخ متجها نحو جهل الجماهير منفذة لمطلب البرجوازية التاريخي وقد حاول هذا الاتجاه البرجوازي الوطني الدخول بنشاط في التاريخ العالمي ولكنه لم يستطع ان يجد صدى له الا على يد جورج لويس بورجية Jarge Luis Bargeo في حينه ممثلا اتجاها تكمن اسسه الاجتماعية في حكم فئة اقلية محافظة . وقد ادرك في التقدم البرجوازي ايضا قدرة الحركة الجماهيرية ولكنه تحول الى التنكر للتقدم التاريخي والتفكير العملي والتفاعل مع الناس .

ان اساس دخول ادب امريكا اللاتينية في الادب العالمي كتاب طليعيون حفزهم البحث الى درجة معينة عن ثقافة برجوازية وطنية فارتبطوا بالجماهير التي برزت فوق مسرح التاريخ من مواقع ديمقراطية ثورية . وجراء ذلك اصبح من الممكن بروز اعمال مؤلفين منهم مثلا الروائي الكوبي **كاربنتيه** Alejo Caryaen والكاتب الغواتيمالي **استورياس** Miguel Asturia والشاعر **البيروي فاليجو** Ce Per Vallejo والشاعر الشيلي **بابلو نيرودا** الذين تولوا احياء التراث والتقاليد المحلية وانعاش خصائص تيارات الادب العالمي المهمة . وقد بدأوا في السنوات العشرينية بدور حاسم في ادخال ادب قارتهم اللاتينية في الادب العالمي انطلاقا من ارضية تيار ديمقراطي واسع وقسم من ادب اشتراكي .

ومما لاريب فيه ان من الممكن ايجاد تطور عفوي لادب يلائم ظروف المرحلة الراهنة في اسيا وافريقيا انطلاقا من التقاليد المحلية للاعمال الادبية الشعبية اسوة بامكانية محاولة تعيين ادب وتكوين هوية قومية استنادا الى مواقع برجوازية للتفاعل مع الادب العالمي غير ان تركيب كلا الاتجاهين من موقع مرتبط بالشعب وموجه نحو التقدم التاريخي قد يكون جراء الاسباب المذكورة انفا اعقد منه في ادب امريكا اللاتينية .

ووفق ظروف التطور الاجتماعي غير المستقل لدى شعوب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية تفرض الصيرورة الذاتية التاريخية لشعوبها وجودا ادبيا في المحاولة لتحقيق هويتها القومية فهي لذلك تساهم في تكوين وعي قومي موجه ضد الاستعمار والامبريالية . ان الادب في بلدان امريكا اللاتينية يقدم منذ فترة التحضير السياسي والايديولوجي والثقافي للنضال من اجل الاستقلال الوطني ، يقدم مجموعة من الاختيارات التي تبرز بشكل معتدل في التفاعل والتأثير على ادب شعوب اسيا وافريقيا . وهي كما يلي :

١ - تمجيد البيئة المحلية ارتباطا بالنضال الوطني . وهذا مايحصل لدى كتاب مرتبطين بالشعب سابقا نسبيا عن طريق تجسيد شخوص مكثفة عاطفيا ومستمدة من بيئة الطبيعة اليومية للناس. ان مؤلفين ذوي اهداف قومية عامة يمثلون القوى الاجتماعية السائدة قد وقفوا في الوقت نفسه امام واجب تجاوز التناقضات الاجتماعية واتجهوا نحو الطبيعة المحلية الرائعة مثل الكاتب الارجنتيني لافاردين LavARdén حين وصف ريو دي لابلاتا والكاتب الفنزويلي بيلو بوصفه لقمم الانديز المتوجة بالثلوج وهذا الاخير عمق اعماله بشواهد تاريخية عالمية استمدها لشعره من العمليات التاريخية التي اطلقتها الثورة الفرنسية ليطبقها على قمم الانديز لايجاد بيئة مشابهة لتلك حسب رايه .

ومن الجدير بالتنوية هنا ان هذين الكاتبين استخدما حسب توجههما الاجتماعي ووعيهما التاريخي اتجاهين وشكلين متباينين في التمجيد الشعري للطبيعة والبيئة المحلية . واحد هذين الشكلين قائم على فولكلور من اصل اسباني على الاغلب اسوة بالشاعر البيروي ميلغار Melgar ولكن هذا كان في بداية القرن التاسع عشر يستند احيانا على اشعار الهنود الحمر . ومقابلها برزت اناشيد وطنية عقلانية من قبل بيلو Bello تستند على نشيد التنوير الاسباني المكرس لتقدم المدنية . والى جانبها مجموعة من القصائد الملحمية الوطنية اسوة بقصائد عصر النهضة Renaippance التي ساعدت على تكوين دول اوربية وطنية وصنع وعي قومي لشعوب اوربا . وبما ان الواجب لتوطيد كيان امم امريكا اللاتينية كامن في النضال ضد التبعية فان النشيد الوطني في ادب هذه المنطقة قام ومما يزال يقوم بدور مهم فكريا للتحرر وبناء الاستقلال الوطني ومن خلال ذلك نجحت في القرن العشرين فكرة التقاليد البرجوازية المرتبطة بالشعب في شعراء ثوريين امثال بابلو نيرودا في كتابه « الاغنية الكبرى (١٩٥٠) فهؤلاء الكتاب والشعراء ارتبطوا باهداف وآمال الشعب العامة واهتدوا بوضوح بمسيرة التقدم الاجتماعي .

٢ - وطريق ثان هو محاولة التغيير بالمقارنة مع امم اوربا والولايات المتحدة وهذا الطريق اتضح كما لمحنا في شعر بابلونيرودا مبكرا ثم اصبح ملحوظا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في اعمال ادباء من شتى المواقع الاجتماعية اذ انهم حملوا افكارا ايجابية متنوعة ورسموا هوية قومية على اساس ربط السكان الهنود الحمر الاصليين بالسكان البيض المحليين او المحتلين . وعلى هذا الاساس تطورت حتى القرن العشرين فكرة تدعو لاحياء ثقافة قومية وقارية . وبغض النظر عن تعليلها اللا علمي فانها تستند على واقع تاريخي قائم على احد المجتمعات الكولومبية السابقة وعلى العلاقات الاجتماعية الكائنة في ما يسمى « بالبلدان الامات » في امريكا اللاتينية نظرا لصعوبة احياء الافكار الثقافية التي تشكل خاصية قائمة بذاتها في مجال الاطارات الادبية في تلك القارات .

٣ - في مجال النقد الروحي للمذهب الايجابي(*) فقد ابدل هذا النقد باخر بتأثير اراء البرجوازية الصغيرة وراء الحركات الثورية منذ المرحلة الامبريالية . وهذا الاخير يختلف في كيفية الاستيعاب الفكري للواقعية وفي علم النفس الاجتماعي لشعوب امريكا اللاتينية بالمقارنة مع البلدان الرأسمالية المتطورة وهو يدعو الى مواصلة عناصر ثقافية اصل اسباني في الحياة الفكرية والثقافية . وقد حملت هذه العناصر اول الامر قوى برجوازية حققت لنفسها شرعية المطالبة بتحقيق الطابع القومي واحياء

نشاطات ثقافية وتعليمية شعبية تقوم بها نخبة من المثقفين . وقد اعتمدت هذه الفكرة على ادراك اهمية الثقافة العالمية من قبل حملة ثقافة برجوازيين مثل الكاتب الارغواي جوزيه اينريك رودو

٤ - ازاء فكرة تركيب الاجناس والثقافة اتجهت الافكار بصورة اقوى نحو تثبيت الذات الخلاقة لشعوب امريكا اللاتينية .

ويعني ذلك استيعابها لبيئتها فكريا وجهودها من اجل تحقيق ذاتها. وقد انطوى ذلك على عمل مثمر انطلاقا من مواقف ثورية مرتبطة بالشعب . وقد ارتبط هذا العمل باتجاه المفكرين السرياليين قبل كل شيء . ان هذا التطور للاسترشاد الواعي بالذاتية الخلاقة لدى الشعب العامل المنحدر من اصل الهنود الحمر والافارقة يتضح بشكل جيد في التعاليم الادبية لكتاب مثل **اليغو كاربينتيه وميجويل انجيل استوريا** Miquel Angel Astutias ومجموعة من الكتاب الكوبيين والبرازيليين . ان الكتاب والشعراء التقدميين طوروا هنا منذ منتصف السنوات العشرينية فكرة **الزنوجة** Négnitude (اي من الزنج) التي ساهمت بتأثير غير قليل على التطوير الادبي في بعض بلدان افريقيا الناطقة باللغة الفرنسية . ففي السنغال مثلا اثرت في **ليوبولد صنكور** الذي استطاع اسوة بكتاب هذا الاتجاه في امريكا اللاتينية ومنطقة الحوض الكاريبي ان يستعيد اعمالا شعرية عميقة الجذور في الشعب مشحونة بنظرة عالمية سحرية واسطورية لم تقف امامها تقاليد ادبية كانت تدعو اليها سابقا قوى مسيطرة تعود الى ما قبل عصر السلطة الاستعمارية وهذا ما سمح له انطلاقا من ذاتية شعبه الخلاقة ان يستخلص روحية قومية متسامحة .

وفي امريكا اللاتينية وكذلك في منطقة الانتيل الغربي ولد ذلك التيار الاخير تأثيرا خصبا جدا على تطور الادب وانجازاته كما نشاهد ذلك في مؤلفات كاربينتيه واستوريا التي اتسم ابطالها بالواقعية والوعي المناسب لمقتضيات المرحلة الراهنة .

مما ولد الظاهرة التي يطلق عليها احيانا مصطلح « الواقعية السحرية » والرواية الواقعية الحديثة ذات اهمية جوهرية لتطور ادب امريكا اللاتينية في القرن العشرين وجعله ادبا قوميا بمجمله حاويا على عناصر ذات اهداف تاريخية مرتبطة الى حد بعيد بالعملية التاريخية العالمية . وهذه العناصر يمكن ان تتطور بنمط مشابه في بعض آداب اسيا وافريقيا فتؤدي الى تأثيرات حافزة له . اننا نشاهد هذه العناصر بوضوح في رواية كاربنتيه « ملكوت هذا العالم ١٩٤٩ » .

كما ان الكاتب Maquel Angel Asturias قام كذلك بتجربة مهمة لتطوير ادب قومي غواتيمالي يتناسب والظروف الراهنة استنادا الى ادب كولومبيا السابق مبتدئا قبل كل شيء بما يسمى « بانجيل مايا » . واهداف الكاتب استوريا واعماله من ناحية تطوير ادب قومي ملائم للظروف الحالية ذات اهمية في تطوير ادب غواتيمالا القومي جراء احتوائه على مجموعة من التقاليد والاساطير المعبرة عن آمال الجماهير . ولعل ذلك يختلف عن التقاليد الادبية المرتبطة بالطبقة الاقطاعية او سيطرتها في بعض اقطار اسيا . ان استوريا يعكس بكتاباته علاقات اجتماعية اندثرت ويستند من جهة ثانية على التوافق الداخلي واستقرار دورة اعادة الانتاج بصورة اجتماعية متجانسة ابدا ووجود عالم غير منقسم على نفسه في فوارق طبقية ذات خصومة حادة مزمنة ولكن العملية التاريخية في غواتيمالا خلافا لذلك دخلت منذ العشرينات في حركة تتسم بتناقضات ديناميكية حادة .وقد اثرت كذلك في اعمال استوريا فلم يفلح جوهريا في اهدافه باعتماده على التقاليد الفولكلورية بكتابه « **عيون المقبورين ١٩٦٠** ». اي باعتماده على التراث الكلاسيكي الذي منحه اهمية جديدة رائعة في التعامل مع العملية التاريخية وبذلك انفصل عن الطريقة السابقة التي سار عليها تطور الادب الاوربي وعن المسارات التي كانت تعتبر معايير للادب في السابق وهذا ما جعل ادبه يتسم باشكال متناقضة. وعلى العموم فان التوجه نحو تحقيق الهوية القومية يؤثر بوضوح في الاندفاع نحو الشمولية علاوة على تأثيره على محتوى وشكل الادب .

وبالمقارنة مع اهداف تطوير اداب شعوب آسيا وافريقيا امامنا سؤال فيما اذا كانت الانجازات المناسبة تؤثر بشكل مباشر على هذا التطوير . ان هذا ما يجب التنقيب عنه بصورة اكيدة . ذلك ان الطرائق التي اتبعت في ادب امريكا اللاتينية احتوت على عوامل قومية وعالمية لم تتولد في اسيا وافريقيا بهذا الشكل .

ان تطور الوعي القومي يؤثر في تطوير العملية الادبية بشكل واسع في بلدان هذه القارات التي تسعى لتكوين ذاتها التاريخية من خلال وعيها المنبثق بسرعة هائلة نسبيا ونضالها ضد الامبريالية. والمنطلقات المحددة لهذا التطور في الوضع الاقتصادي والاجتماعي والتقاليد التاريخية يمكن ان تكون ذات طابع ومستوى عام . فلهذه الشعوب قاسم مشترك هو اتجاهها نحو التحرر القومي والوطني والتقدم الاجتماعي واخيرا نحو الاشتراكية اي نحو واجبات ديمقراطية عامة من خلال صراع الجماهير ولا سيما الطبقة الكادحة والعاملة ضد البرجوازية المحلية قبل كل شيء وتأثير الصراع العالمي بين الاشتراكية والامبريالية على هذه الشعوب .

ان المواد المتوفرة عن ادب امريكا اللاتينية من العشرينيات والاربعينيات والفترة الحالية مثل كتب سيزار فاليو CeParvalleo وبابلو نيرودا واينريك غيل غيليرت Emiquegil gillert تعكس في المراحل الاولى تطور الادب الاشتراكي فيها وتوضح انها ذات طابع ديمقراطي وفي امريكا اللاتينية حتى منتصف القرن الحالي اتبع الكتاب نهجين في الادب وهما : الاشتراكي والبرجوازي. والحقيقة الواضحة ان الادب الاشتراكي المتميز طبقيا في الحال الحاضر - ما عدا كوبا - يواجه في امريكا اللاتينية صعوبات في تقبله في حين ان ادبا عاما ذا ملامح اشتراكية **يحظى بقبول اكثر من قبل غالبية السكان . وهذا يعني ان في طريق اداب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية امكانة** واقعية لربط موضعين مختلفين في طبيعتهما تاريخيا تفصل بينهما مرحلة تاريخية كاملة وهي مرحلة الرأسمالية . ان الواجبات الديمقراطية والانسانية العامة تعالج بشكل رئيسي من مواقع اجتماعية واقتصادية لم تفرض فيها العلاقات الرأسمالية الا بشكل نادر أو غير متكامل . وهذا المنطلق يمكن ان يقوى بتوجيه الانظار نحو مستوى تطور الاشتراكية الواقعية في عدد من البلدان الاشتراكية التى قضي فيها على الرأسمالية . وهذا التوجيه قد

يساعد في تطوير الاوضاع في اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية واي تطور ثقافي يتأثر الادب بتطوره اعتمادا على الواعين من الكتاب .

ان اعمال مؤلف مثل كاربنتيه في كوبا بما تتسم به من بلوغ مستوى ادب عالمي تستند على الربط الجدلي بين القومية والعالمية .

في تطور ادب امريكا اللاتينية كما قلنا يتضح الربط الاصيل بين المواضيع الديمقراطية العامة والمواقف الاشتراكية ولاسيما في المرحلة الكائنة حوالي منتصف القرن الحالي . ومع ذلك فان التطور العام في هذا الادب للاعوام العشرينية هو حصيلة وجود علاقات رأسمالية في بلدان هذه القارة لمدة تربو على مائة سنة ولاسيما في العقدين او الثلاثة عقود الاخيره من السنوات التي نشأت فيها علاقات دولة احتكارية . وجراء ذلك فان اتجاه التحرر القومي والتقدم الاجتماعي يصطدم بتيار شؤم تسلطه قوى البرجوازية ذلك توجد قوى برجوازية متغيرة تتارجح بين التيارين فقدت النظرة الصائبة نحو الاهداف التاريخية جراء المشاكل والعراقيل التي تكتنفها ومع ذلك فهي تتمسك بعناد بفكرة ضرورة تحقيق ذاتية في التاريخ للانسان كفرد وكنوع .

ان الانجازات الطليعية في منتصف هذا القرن والتي جعلت ادب بلدان امريكا اللاتينية في مصاف الادب العالمي قد لا تستمر حاليا ما لم تمارس بوعي تام ازاء تربصات القوى البرجوازية الكبرى وهي على كل حال تعتبر بغالبيتها رغم قصر مدتها الماضية من نمط علم الجمال الكلاسيكي .

دور آداب آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية في الادب العالمي

ان حقيقة امكان اداب هذه القارات حاليا في ان تساهم في تطوير الادب العالمي تعتمد اساسا على طبيعة المرحلة الراهنة . ففي الصراع من اجل التحرر القومي والديمقرطية والتقدم الاجتماعي تنشط هذه الشعوب للدخول في العملية التاريخية القومية والعالمية لتحقيق ذاتها وهويتها وتثبيت مصالحها واهدافها التي تؤدي بالنتيجة الى تحقيق ذاتية الانسان بصورة عامة .

ودخول اداب هذه القارات في الادب العالمي لا يسير بنفس الوتيره تبعا لما تواجه هذه الاداب من مشقات وعراقيل محلية وصراعات داخلية وخارجية ونسبة وعي حملة الادب ووعيهم لهذه الصراعات ودورهم في تحقيق امال شعوبهم .

ان مساهمة اداب اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية في الادب العالمي لا تعتمد على حجم مؤلفاتها وانما على نوعيتها فمن واجبها ان تجيب على المشاكل المعاصرة ذات الطابع المحلي والعالمي في آن واحد وان تكتشف اساليب جديدة في الادب بحيث تؤثر في مجرى اداب اخرى في بقية ارجاء العالم . وهذا الموضوع لم يبحث علميا او يعالج بشكل دقيق حتى الان . وكل ما توصل اليه حتى الان ليس الافرضيات للبحث . فمن القضايا العديدة التي تخص هذا الموضوع ثلاثة عوامل استخرجت من مواد أدب امريكا اللاتينية وهي :

١ – علاقة تطور الادب القومي بالادب العالمي ارتباطا بتعميم عملية علم الجمال والفن والثقافة والفكر عالميا .

٢ – المساهمة في تطوير وتجسيد صورة انسانية للانسان

٣ – المساهمة بتطوير اساليب واقعية للادب والاشكال المحددة لصراع الانسان مع بيئته ومن اجل تحقيق ذاته .

ان الصراع بين النظامين العالميين والحركات الاجتماعية التي تتم في بلدان اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية بتأثير هذا الصراع العالمي وكذلك العمليات المرتبطة بالمجموعات الشعبية وفي اطار حركات التحرر القومي والوطني ، كل ذلك يشترط حاليا تعميم هذه العمليات عالميا بشكل سريع وشامل ومن ضمنها عملية الادب .

ان هذا يتم احيانا بصورة عفوية واحيانا بتوجيه استراتيجي للسياسة الثقافية من قبل القوى الاجتماعية السائدة . ومن جراء التقدم العلمي والتكنيكي والثقافي اخذت ظروف الانتاج الادبي واستهلاكه تتغير بشكل واسع في جميع ارجاء العالم . وقد بينا من قبل ان ادب افريكا اللاتينية منذ القرن السادس عشر دخل في علاقات متبادلة مع الادب العالمي وذلك باحتكاكه باداب البلدان الرأسمالية المتطورة وهذا مما سهل على كتاب هذه القارة اعمالهم في القرن العشرين اذ تجاوبوا مع تلك الاداب بمرونة وسرعة دون ان يفقدوا صلتهم بتيار القومية التاريخي في بلدانهم . ومثل هذا التطور جراء الاحداث الاجتماعية المحددة لم يتسن في اجزاء اخرى من العالم . غير ان الوعي للعلاقة الجدلية بين التاريخ القومي والتاريخ العالمي ودور ومسؤلية كل شعب في المسيرة التاريخية العالمية لابد ان يساعد على تقدم الادب على مستوى عالمي . ان التفاعل الذي جرى اكتشافه بين ادب امريكا اللاتينية والادب العالمي منذ السنوات الستينية ولم يبحث بعد في بقية اقطار أسيا وافريقيا سيكون حافزا مؤثرا في تطوير اداب بقية انحاء العالم .

ان سيطرة العناصر البرجوازية الصغيرة في بعض اقطار امريكا اللاتينية في الاعوام العشرينية حركت الاتجاه الديمقراطي والبرجوازية لرؤية الناس الافراد مباشرة ممثلين للنوع الانساني وقد دون الكاتب بورجيس Borger هذه الفكرة بعبارته القائلة ان « **كل انسان يمثل كل الناس** » وكذلك الكاتب كاربنتيه Carpentier في نفس الفترة اذ اورد في روايته « ملكوت هذا العالم ١٩٤٩ » **ان « عظمة الانسان كامنة في ارادته لتحسين ما هو قائم » .** وفي الادب البرجوازي بدأ التيار الادبي التخلص من هذه الفكرة في كوسموبوليتيه غير منتمية وعلى العكس منه التزم التيار الادبي الديمقراطي بالقضايا الديمقراطية العامة وبناء **العملية الثورية العالمية والتغييرات التي تولدها من خلال العلاقة بين الديمقراطية والاشتراكية .**

ومن الملاحظ في ادب القصص لدى شعوب امريكا اللاتينية ان التعلق بالتسجيل الوثائقي الصرف وصياغته فنيا يواجه النقد بانه مذهب طبيعي(*) Naturalism او ظاهرة اسلوب قصصي وثائقي حديث يعتبر نموذجا للقضاء على حدود الاساليب القديمة. وبالطبع يمكن ربط ظاهرتي الادب العالمي والمحلي وحسب جوهر القضية ، بحيث يلائم النقل الوثائقي الصرف ، الظروف التاريخية للادب القاص في امريكا اللاتينية ويمكن متابعة هذه الى الوراء حتى القرن السادس عشر حيث لم يكن هناك بعد ، ادب طبيعي ولا قص وثائقي . وحيثما تكون العلاقات الاجتماعية قابلة للتطور وقليلة في

تقسيم العمل فان الفرصة تسنح لصياغة القصة فنيا بعناصر المادة الوثائقية الصرفة . وهذا ليس في امريكا اللاتينية وحدها وانما يشمل بدرجة معينة ملاحم القرون الوسطى وتسجيلها الوثائقي ومثل ذلك ما هو في الادب الاسباني . كما ان شمول الفوارق المميزة لمجتمعنا الحديث لبعض السمات التي تمس كل الناس مثل ما هو معروف في اوضاعنا من حروب وثورات لقيام عوامل لانتاج ادبي على اساس وثائقي . فكتاب **باربوس « النار »** ورواية **بابيل « جيش الفرسان »** يؤيدن هذا القول . فليس في مثل هذه المؤلفات ما ينم عن مذهب طبيعي او مذهب سلوكي .

وميزة ادب امريكا اللاتينية بما فيها مؤلفات كتاب من مستوى كاربنتييه وغارسيا ماركيز وماريو فارغاس لوسا Malo vargas Llosa ان ظروف الانتاج المتخلفة تنعكس بدقة في ادب القصص . كما نلاحظ في هذا الادب المحافظة على مراحل تطور اساليب تاريخية في عملية التحديث من ذلك ما هو بارز في قوة الاناشيد والملاحم الكبرى مثل ملحمة conto general لبابلو نيرودا حيث استخدم تصوير مواضيع تاريخية كبرى وعناصر واوضاع من الحياة اليومية . وقد فهم كاربنتييه وغارسيا ماركيز كذلك كيفية ربطهما احدث الافكار بالخرافات التي تعود الى ما وراء قرون طويلة ربطا رائعا في مؤلفاتهما حتى ان الكاتب كاربنتييه استطاع تجسيد الاحاسيس ولا سيما ما يخص حاستي الشم والذوق بشكل دقيق وغير مباشر حتى ان القارىء يشارك بدرجة عالية في تلك المدارك الحسية .. في البلدان التي تطور فيها المجتمع البرجوازي وما لحقه من ايديولوجية وادب جرى تطويع نشاط الحواس العفوي والفطري بصورة ارغامية منظمة الى درجة استعبادها . كما اضطهدت الحركة الذاتية الانسانية الخلاقة في مجال توتر جدلي بين الصدفة والحتمية ضمن اطار التصورات السببية الميكانيكية لمذهب الايجابية PoRitiviam وما نجم عنه من نظريات في السابق .

ان رواية « مائة عام من العزلة » ١٩٦٧ لغارسيا ماركيز تقوم على بناء ميتافيزيقي تاريخي مرتبط بموقف قوي فئات صغيرة ورعاع في اقاليم كولومبيا وقد ربط احداثها بابداع بحيث يولد انطباعا واسعا لدى القراء ولا سيما خارج بلدان امريكا اللاتينية اذ يتغلغلون الى ما تحت الحركة السطحية للرواية . وقد قيل ان ماركيز ايقظ فن القصة الخرافية القديمة ومنحها حياة جديدة جاعلا منها ادبا عالميا . وهذا الحكم ينطبق على عدد اخر من كتاب امريكا اللاتينية حاليا . فهؤلاء الكتاب اغنوا الادب العالمي بتصوير الواقع بواسطة شمولية الحواس واشكال الوعي والعلاقة بين الوعي والعفوية وربط القوة الخلاقة البدائية القديمة بالحداثة المعاصرة .

مرتضى الشيخ حسين

(*) المذهب الايجابي PoRitiviam مذهب فلسفي برجوازي جاء به الفيلسوف كومت وهو ينطلق من فكرة الاعتماد على ما هو ايجابي لا فرضي وتخميني . وواجبه الاقتصار في الفلسفة وعلوم الطبيعة على وصف الظواهر الجزئية والابتعاد عن القوانين الحتمية العامة للعالم .

(المحرر)

النضال الثقافي العربي في الارض المحتلة

(قامت سلطات الاحتلال الصهيوني) بجملة تفتيش شملت عددا من حوانيت بيع الكتب في وسط مدينة نابلس الفلسطينية وصادرت بعض الكتب والملصقات الملونة ، التي اعتبرتها تعمل على تحريض السكان العرب ضد الكيان الصهيوني ، وفي الفترة نفسها اقتحم عدد من الجنود (الصهاينة) معرضا جديدا تم افتتاحه في رام الله وصادروا من هناك خمس صور لبعض الرسامين الفلسطينيين المقيمين في الارض المحتلة ، ولم تكن هذه الاعمال فريدة من نوعها ولا الوحيدة ضمن اعمال وتصرفات السلطات العسكرية الصهيونية في المناطق المحتلة . فالى جانب النضال العنيف الذي يعتمد على السلاح ، والى جانب النضال السياسي ، هناك حقل كامل من النضال الذي يمكن ان نسميه بالنضال الثقافي وهو يكمل المعركة الشاملة التي تدور اليوم بين الكيان الصهيوني وبين الوطنية الفلسطينية .

وللنضال الثقافي وجوه عديدة ، وهو يمتد تقريبا الى جميع المجالات الممكنة ، انه النضال بالشعر والادب ، والنضال بالرسوم ، وبالعروض المسرحية، وبنوع اللباس وشكل الحلي، ويمكن استخدامه عن طريق وضع الشارات ، او رفع الاعلام ، او تغيير شكل واجهات المحلات ، او عرض التماثيل ، او حتى تأليف الاساطير الشعبية .

ويمكننا ان نرى ذلك في كل زاوية بين الخليل وجنين ، ويعطيه الفلسطينيون اهمية لا تقل عن اهمية النضال والمعارك السياسية والمسلحة .

في عام ١٩٧٢ تم في بيروت اغتيال الاديب الفلسطيني غسان كنفاني عندما انفجرت في سيارته قنبلة موقتة ، وقيل في بيروت بان الذين قتلوه هم عملاء (سرائيليون) ، وبعد عدة اشهر ، قامت قوات صهيونية بشن غارة على مدينة بيروت ، وتمكنت من قتل الشاعر الفلسطيني كمال ناصر من (بيرزيت في فلسطين) ، وقال لي بعض الطلاب في القدس في ذلك الحين بانهم لا يستغربون محاولة سلطات الاحتلال ضرب المفكرين الفلسطينيين ، حيث ان النتاج الادبي والشعري لكنفاني وناصر اعتبر اخطر من كتيبة مسلحين على (اسرائيل) .

الحقيقة هي ان السلطات العسكرية المحتلة تحاول وقف موجة كبيرة من المنشورات الشعرية والادبية الفلسطينية في الضفة الغربية وقطاع غزة وخارجهما ، والتي تعالج كلها مواضيع

الصراع القوى داخل فلسطين المحتلة .

وكتب الشاعر المعروف نزار قباني في قصيدته التي تدعى « الى شعراء الارض المحتلة : » نتعلم منكم كيف الحرف يكون له شكل السكين » ، لقد صدق نزار قباني في قوله ، فقد سمعت ذات مرة في جامعة بيت لحم احد المحاضرين يقول بان ابناء شعبه ليس لديهم دبابات او طائرات مثلما يوجد لدى سلطات الاحتلال ، ولكن باستطاعتهم ان يطوروا اسلحة قاتلة اخرى منها الكلمة المكتوبة التي تدفع بالجماهير نحو النضال .

ومن بين الكتب التي صودرت من مكتبات نابلس كتب كنفاني ونتاج بعض الكتاب المقيمين في الارض المحتلة مثل علي الخليلي الذي كتب مقالة تحت عنوان ـ الطبل الفلسطيني ـ تمكنت من المرور على الرقابة العسكرية الصهيونية وكذلك كتاب جديد للمحامية الصهيونية فيلتسيا لانغر استعرضت فيه نضالها القانوني ضد ابعاد بسام الشكعة ، وقالت فيلتسيا لانغر بانها نشرت كتابها هذا باللغة العربية لانها لم تجد له ناشرا صهيونيا ، وكتابها السابق ـ بأم عيني ـ تخاطفه السكان في الضفة الغربية ولا يمكنك اليوم ان تعثر على نسخة واحدة منه .

واستخدام الرسوم والملصقات لاغراض النضال الثقافي يعتبر ظاهرة وليدة السنوات الاخيرة .المنشور الاول الذي شاهدته في القدس كان للرسام الوطني الفلسطيني اسماعيل شموط الذي يقيم بعض الاحيان في بيروت او باريس ، ولوحته المعروفة باسم ـ العودة ـ عودة اللاجئين ـ طبع منها الاف النسخ في الضفة الغربية منذ عشر سنوات .

منذ تلك الفترة برز عدد من الرسامين في المناطق المحتلة مثل سليمان منصور من القدس ، حيث قاموا برسم عدد من اللوحات تتعلق بمسألة النضال ضد الكيان الصهيوني .

هذا وقد تمت مصادرة قسم من هذه اللوحات ، وعلى غرار الصور والملصقات ينتشر في الضفة الغربية ايضا ارتداء القمصان المطبعة ، وقد سمعت بان بعض الشباب قاموا بطبع شعار منظمة التحرير على قمصانهم لكني لم اشاهد أي شاب يسير في الشارع وهويرتدي مثل هذه القمصان .

بالمقابل شاهدت في القدس بعض الاولاد وهم يرتدون قمصانا طبعت عليها صورة سجن صهيوني وقد كتب تحت هذه الصورة كلمة ـ نفحة ـ بالعربية والانجليزية ، وقد حدث هذا في الاسابيع الاخيرة وفي سوق الصاغة في مدينة بيت لحم ، كان الاقبال شديدا على ـ ميدالية كبيرة ـ ذهبية تحمل خارطة فلسطين ، وقد اشتكت الصحفية « ريموندا الطويل » من ان الشرطة صادرت منها عبر جسر الملك حسين هذه القلادة التي كتب عليها اسم ـ فلسطين ـ .

ويبدو ان اسم فلسطين يثير الكثير من المشاعر لدى السلطات الصهيونية ، فقد تم مؤخرا تحذير المجلة الاسبوعية التي تصدر باللغة الانجليزية عن صحيفة الفجر المقدسية ، لانها نشرت على صفحتها الاولى العنوان التالي : « مجلة اسبوعية فلسطينية » .

وجولة قصيرة في وسط رام الله تبين لنا بان جميع المحلات التجارية تقريبا قد أضافت اليوم اسم فلسطين الى اسمائها ، فمثلا مصنع الادوية الفلسطيني ، والشركة الفلسطينية للتجارة ، او للمواصلات أو للسياحة ، ومعرض الاثاث الفلسطيني وماشابه .

كما اثار قرار شركة العال غضب واستياء الجمعية النسائية في البيرة ، حيث قررت الشركة المذكورة الزام مضيفاتها في الطائرات باللباس الطويل والمطرز على الطريقة العربية الفلسطينية ـ اللباس الخاص بالفلاحات الفلسطينيات المطرز باليد ـ حتى ان شكوى بهذا الخصوص وصلت الي / وفد منظمة التحرير في الامم المتحدة ، وقام ممثل فلسطين هناك بتقديم مذكرة جاء فيها بان الصهاينة لم يكتفوا بسرقة الارض الفلسطينية، فلجأوا الى سرقة الزي الشعبي الفلسطيني، بل وسرقوا حتى ـ الفلافل ـ الاكلة الشعبية العربية ، وكذلك كل رمز للحضارة المحلية وصلت اليه ايديهم .

ويخيل لي ان ابرز الحوادث التي وقعت بين جنود الاحتلال والشباب العرب في الضفة الغربية خلال السنوات الاخيرة كانت بشأن رفع العلم الفلسطيني ومعظم الاشتباكات كانت حول هذا الموضوع الرمزي وهي اكثر من الحوادث الامنية واكثر من الاجتماعات والتصريحات الاساسية ، ولان السلطات تتحسس من العلم الفلسطيني وتلاحق كل من يرفع هذا العلم في نابلس ورام الله من الشباب الفلسطينيين ، فقد رايت في أحد المحلات التجارية التي تبيع الاقمشة في شارع صلاح الدين في القدس المحتلة عام ١٩٤٨ ، ان صاحب المحل قام بترتيب الاقمشة التي يعرضها في الواجهة بحيث قرب الالوان من بعضها حتى شكلت العلم الفلسطيني ، في الخليل تنتشر عادة بين طالبات المدارس الثانوية وهي انهن يقمن بحياكة الحقائب المدرسية بالوان علم فلسطين وغير ذلك وفي كل يوم اثنين وخميس يتم تنظيم احتفال في هذا المكان او ذاك من الضفة الغربية تحت اسم ـ اسبوع فلسطين ـ يتم خلاله تنظيم بعض الاستعراضات المسرحية ، والقاء القصائد الشعرية وكل انواع النشاطات الثقافية التي ترافق النضال الوطني في فلسطين وتحوله الى خطر عنيف اما بالنسبة لسلطات الاحتلال ، وموقفها من اقامة جامعة عربية في الناصرة في فلسطين المحتلة ، فقد عارضت هذه السلطات بشدة هذه الفكرة بدعوى ان الجامعات الاخرى تستوعب الشباب العرب في كلياتها وفي الثاني من ايلول ١٩٨٠ ، قرر مجلس بلدية الناصرة اتخاذ الخطوات اللازمة لاقامة جامعة في الجليل يكون التدريس فيها باللغة العربية ، وكلف المجلس ادارة البلدية دراسة امكانية البدء باقامة كلية للغة العربية والتاريخ تكون نواة لجامعة الناصرة العربية ، وقد احدث هذا القرار ردود فعل عصبية صاخبة في الاوساط الصهيونية ، فأعلن سكرتير مجلس التعليم العالي في الكيان الصهيوني « دوف ياعر » بان قرار بلدية الناصرة هذا يعتبر مخالفا للقانون الذي يمنع افتتاح مؤسسات للتعليم الجامعي دون ترخيص من مجلس التعليم الصهيوني ، وطالب « دوف ياعر » بلدية الناصرة بالامتناع عن اي نشاط يؤدي الى اقامة الجامعة . واعلن وزير المعارف الصهيوني « زبولوف هامر » بانه يرفض اقامة جامعة عربية في الناصرة بدعوى انه في امكان الجامعات القائمة استيعاب جميع الطلاب العرب الراغبين في الدراسة في السنوات العشر القادمة .



لقد جاء قرار بلدية الناصرة استجابة لضرورة وطنية تعليمية وحضارية على ضوء النهوض الوطني والتطور العلمي والاجتماعي للجماهير العربية في فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ ، وللقرار ابعاده التاريخية والحضارية ومغزاه الكفاحي في مواجهة المخططات الصهيونية الرامية الى طمس الهوية الوطنية والقومية للعرب الصامدين على ارض الاباء والاجداد التي تستهدف اقتلاعهم وتمزيق وحدتهم ومنعهم من خلق مجتمعهم العربي المستقل اقتصاديا وثقافيا وسياسيا ، تلك المخططات التي تنعكس في مجال التعليم في سياسة التمييز والاهمال وانعدام التخطيط تجاه متطلبات تعليم الفلسطينيين وتتجلى في تشويه البرامج التعليمية وفي فرض القيود على قبول الطلاب في الجامعات وتسيير الحملات الفاشية والعنصرية ضدهم) .

ـ اعداد ـ

عمان ـ محمد الشايخ

ماهو الشعر المنجمي ؟

هذا هو العدد العاشر من مجلة « **الاخلاء** » ـ السنة الثانية ١٩٨٠ ـ التي تصدر في تونس بجهد شخصي ، والطريف في تجربة هذه المجلة كما يقول مديرها المؤسس الاستاذ الصادق شرف ،

انها اختصت بتجربة فريدة من نوعها في تونس تتمثل في تخصيص كل عدد من اعدادها لاحد شبان الادب الطليعي ـ وخاصة الشعراء منهم ـ مشاركة منها في ايصال الانتاج الادبي الى القراء لتوثيق اواصر التلاقي بين الباث والمتلقي مباشرة ... » وقد اصدرت لحد الان خمسة آثار ادبية لشعراء شباب .. وهذا العدد الذي نحن بصدده خاص بدراسة تحليلية حول ما يسمى في تونس بالشعر المنجمي للاديب محمد العايش القوتي . فما هو الشعر المنجمي ؟

يقول السيد القوتي : **الشعر المنجمي حركة كتابية وليدة مسقط راسها بمنطقة ضيقة من ارضنا التونسية وتسمى بارض المناجم لانها تنفرد بخاصية مباركة هي غزارة انتاج الفسفاط (الفوسفات) . تقع في الجنوب الغربي من تونس .**

يعني هذا ان الشعراء الذين ينتمون لهذه الحركة الكتابية ، « قضوا صباهم وجزءا من شبابهم بين الكادحين . ومنهم من عرف الجوع والبؤس واحس بالمأساة . مأساة الصبي الذي يحرم من حنان امه او ابيه ، ومأساة الشاب الذي يفقد حبيبته ، ومأساة العامل المنجمي الذي كان قديما في عهد الاستعمار يشقى ولا يكسب قوته اليومي . »

اما الان فان هؤلاء الشعراء جميعا . خارج كل هذا الاطار الاجتماعي الذي نشأوا وترعرعوا فيه .. فقد نال كل منهم حظه من الثقافة ونصيبه من وظائف الدولة . فهم اذن « **يرسمون الحياة حسب انطباعها في اذهانهم** » بتعبير عامر بوترعة . او هم « **يستلهمون مواضيع اشعارهم من واقع الحياة الاجتماعية والاقتصادية والطبيعية للمناجم التي تختلف عن بقية المناطق الاخرى بوضعها الجغرافي وارضها القاسية المعدومة النبات لقلة مياهها واهتمام اهلها بصناعة الفسفاط .** » كما يقول الشاعر المنجمي عمران السعاوي ، او يستخرجون « الصورة الاجتماعية » التي انطبعت في



اذهانهم بتعبير احمد المختار الهادي « بحكم [illegible] متواضمة جدا » .

اذن فالشعر المنجمي يعالج مشكلات اجتماعية ، او بالاحرى مشكلة شريحة اجتماعية هي فئة « العمال الكادحين في مناجم الفسفاط » كما يقول محمد خالدي . انه تصوير ، او صور للحياة الاجتماعية في المنجم ، يحاول شعراؤه بالقصيدة القصيرة والجملة **البسيطة ، الوصول الى هؤلاء العمال « الذين يهبطون مع اطلالة** كل فجر الى **الداموس** يأتون من كل فج ليشهدوا منافع لهم ولاولادهم وهم لا يدرون ايعودون سالمين الى بيوتهم ام لا يعودون . » — كما يقول سالم الشعباني —

اذن . هل يمكن ان يقال ان هذا الشعر — المنجمي — « الخطوة الاولى على درب الشعر العمالي » كما يراه محمد عمار شعابنيه . او هل يمكن « ان نعتبره من الادب الاشتراكي .. » براي محمد خالدي .

اذا اخذنا بشهادة احمد عامر : « تفاعلت كثيرا مع ما كتبت من قصائد منجمية لانها نابعة من احساس صادق وشعور لا يعرف الزيف . انا احب المنجم لانه لغز واللغز حيرة ولا فن الا بالحيرة .. الحيرة منطلق لكل التصورات والرؤى » .. **يمكن ان نقول ان ما يسمى بالشعر المنجمي ، شعر مثقفين مندهشين لما يرونه :** « القطارات وصفيرها والارجل المشققة والسواعد المفتولة والجباه السمر الناضحة عزة وفخارا ، والرفش والمعول كلها دلالات حضارية على قدرة الانسان وعزمه . »

حقا لقد احس الشعراء المنجميون بمعاناة عمال المناجم اليومية وتفاعلوا مع « الخوذ البيضاء والبدل الزرقاء » وربما استنشق بعضهم او كلهم ، رائحة المداخن .. ولفح وجههم غبار الفوسفات .. وعاني بعضهم الجوع والبؤس .. ومأساة فقد الاب او الام او الحبيبة .. ولكنهم لم ينزلوا **الداموس** .. ولا اختنقوا بذرات الغبار .. وكل العلاقة التي تجمع بين الشاعر والعامل المنجمي « علاقة قائمة على رقعة ارضية تجمعهما يشتركان فيها في العمل معا » (محمد الطاهر سوده) . العامل يخترع الحياة ويبنيها . ويداب لتحسين اوضاعه المادية والمعنوية . والشاعر يستوحي هذه الحياة بصور متعددة يمكن ان تخلق له سلم الارتقاء الادبي (شهادة محمد الطاهر سوده) .

فاين اذن يقف الشعر المنجمي من المنجم وعامل المنجم ؟ انه يقف على مسافة .. مثلما يقف اي شاعر اخر على مسافة من حياة اية شريحة اجتماعية اخرى : الفلاحين ، العمال ، الطلبة ..الباعة المتجولين ، المثقفين .. الخ . **انه اذن ليس ادبا عماليا ، ولا اشتراكيا .. ولا منجميا . ان المصطلح هذا مصطلح تلفيقي ..** وغير دقيق لاننا لو اخذنا به — وهو قائم اساسا على الموضوع الشعري — لقلنا مع يوسف رزوقه ، هناك : الشعر البترولي ، والشعر الفلاحي ، والشعر المخزني (نسبة الى المخزن) والشعر الحزايرني (نسبة الى حزيران) وهذه هي الاخرى تسمية خاطئة شائعة .

وحتى نكون منطقيين ومنسجمين مع اصول النظرية الادبية ، وواقع الشعر العربي . ان نعد هذا الشعر من جملة الشعر العربي ، الملتزم او الواقعي ، شانه شان اي شعر يعالج مشكلة او مشكلات اجتماعية معينة . فما الذي يميزه مثلا عن الشعر الذي يعالج مشكلات الارض والفلاحة .. والشعر الذي يعالج مشكلة عمال القطارات والبناء .. او الذي يصور حياة بعض الفئات الاجتماعية البائسة ؟!

هذا من حيث الموضوع — او المشكل — اما من حيث الاسلوب : اللغة . والاداء .. طرق المعالجة . فان النصوص التي اوردها الاستاذ القويّي ، ، الا النادر منها ، لو قراها اي قاريء دون علم مسبق بتصنيف هذا الشعر — لما وجد فيها اية دلالية منجمية ! بل انها لا تختلف عن اي شعر يتحدث عن السأم في مدينة مضجرة او قرية بائسة (مثل : القصائد المجنونة لمحمد خالدي ، وقصائد محمد شعابنيه ، وسالم الشعباني ، وحديث قصير عن قريتي لعامر بوترعه .. الخ) فبماذا يختلف هذا الشعر في اسلوبه ولغته ومعناه عن الشعر الذي كتبه البياتي والسياب والشابي واحمد حجازي وصلاح عبد الصبور وغيرهم .. عن قراهم التي تحدروا منها ، والمدن التي تاهوا فيها ..!؟

الحنين الى القرية ، والجدب هناك .. والضجر والسأم هنا

في المدينة .. وكفى ..! ترى لمن ، وحول ماذا ، كتب الشاعر العربي منذ خليقته حتى اليوم ! اليس موضوعه الاساسي ، الانسان وما يحيط ويحتاط له من ظروف عمل وحياة ..

ان مصطلح الشعر المنجمي يعود بنا الى المنهجية التقليدية لتصنيف الشعر العربي ودراسته على اساس الموضوعات : المديح ، الهجاء ، الرثاء ، الفخر ، الغزل ..الخ . بينما ترفض المناهج النقدية والنظرية الحديثة ، هذا التصنيف .. وتقوم على اساس المبدعات الفنية (الجمالية والمضمونية معا) فالشعر الكونكريتي لم يسم كذلك لانه يبحث في الكونكريت (الاسمنت) والالكتروني ليس لانه يبحث في الالكترون . والسريالي ليس لانه يبحث في (سر من راى) وهكذا بالنسبة للشعر الحر ، او غير العمودي والحر ، والعمودي .. الخ . سيما وان هؤلاء الشعراء ، كل ما يجذبهم هو « الحنين » الى التقرب ولو

بالكتابة من اجواء العملة والمنجم .. » بعدما غادروا المنطقة وعاشوا حياة اخرى ... كما ان العمل نفسه « داخل الداموس قد تطور وتجدد مع الزمن فاصبح هواية يمارسها الكبار خاصة فهم يفضلون الاستمرار في عملهم على الراحة الكبرى ، راحة التقاعد .. » والعمال كذلك — مع فقرهم — فانهم قانعين بعملهم ، مؤمنين باكل خبزهم مبللا بعرق جباههم .. « فالعمل هو انجع الوسائل للتغلب على مشاكل الحياة الصعبة .. » كما يذهب الى ذلك الاستاذ القولي .

اخيرا نحيي مجلة « الاخلاء » العريقة المنسجمة في تسميتها وخطتها ، وما تقدمه للقارىء العربي .. وجهود القائمين عليها .. انها الزميلة التي نحس انها فرع منها .. ونحن منها .. متمنين لها التقدم والازدهار .

« ط . ك . »

عبور الصحراء

سينما

يقوم السينمائيون التونسيون والمغاربة باخراج افلام جيدة لكن لا يشاهدها لا التونسيون ولا المغاربة .

لماذا ؟

تطرح حاليا بحدة في تونس والمغرب مسالة تطوير الانتاج السينمائي الوطني وكذلك قضية التحكم في سوق الافلام .

ولم يتوصل البلدان الى حل مشكلة الاستيراد رغم انشاء الشركة التونسية للانتاج السينمائي وتطويره سنة ١٩٦٠ وكذلك المركز السينمائي المغربي . فما زالت الشركات الاجنبية تحصل على نصيب الاسد من الارباح .

يقتصر عمل الشركة التونسية للانتاج السينمائي على الامساك شرعيا او قل عمليا بزمام استيراد الافلام وتوزيعها ، تراقب ايضا قسما من الانتاج . تقوم هذه الشركة بتوزيع الافلام التونسية والعربية والافريقية . ويعود اليها الفضل في نشأة سينما تونسية منذ عشرين سنة .

الوضع في المغرب شبيه بما هو عليه في تونس وان لم يتم انشاء مؤسسة شرعية . يمول اربعون موزعا المائتين واربعين قاعة سينمائية المنتشرة في البلاد ومن بين الموزعين عشرة هامون . وينتج هؤلاء الافلام في نفس الوقت . يمثل معظم الموزعين شركات اجنبية ويوزعون في الغالب افلاما اوروبية وامريكية ، ولا يستطيع السينمائيون المغاربة خلافا لما يجري في تونس — من عرض افلامهم في القاعات المغربية باستثناء قاعة المركز السينمائي المغربي .

لا يريد الموزعون ان يجازفوا — سواء أكانت المجازفة حقيقية ، او وهمية — بتوزيع افلام مغربية في وقت يحصلون فيه على الاموال بسهولة وبدون اي تخوف عندما يوزعون افلاما امريكية أو غيرها رغم ان فلم « **الف يد ويد** » **لسهيل بن بركة** وزع بنجاح في كل بلاد المغرب . لم تجدد التجربة ، ففلم « **الواشمة** » انتج سنة ١٩٧٠ ولم يوزع الا سنة ١٩٧٨ في قاعة الفن السابع شأنه شأن فلم « **السراب** » . اما بقية الافلام فقد ظلت نسيا منسيا . ففلم « **حرب النفط لن تكون** » رفضته الرقابة وفلم « **الشرقي** » لم يعجب الموزعين . ما زالت بعض الافلام الرائعة مجهولة الى الان مثل فلم « الايام » وفلم « **اعراس الدم** » .

انتاج بالتقتير

لعب المركز السينمائي المغربي دور المشرف على اعمال الورشات الخاصة بالانتاج والتوزيع . وتم في بحر عشرين سنة انتاج عشرة افلام طويلة وعدد من الافلام القصيرة . انجز المركز السينمائي المغربي انتاجات وانتاجات مشتركة منها :

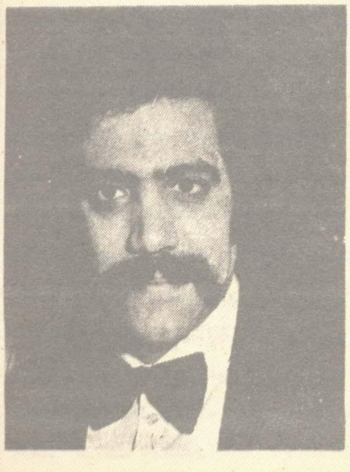
— في سنة ١٩٦٨ فلم « الانتحار من اجل الحياة » وفلم « عندما تنضج التمور » .

— في سنة ١٩٧٠ فلم « بقايا »

— في سنة ١٩٧٨ ، فلم « السراب »

فلم « رماد الكرم »

فلم « الزوبعة »



● الرضا الباهي



« أعراس الدم »
لسهيل بن بركة

حظيت معظم هذه الافلام بمساعدات بشكل مخصصات خدمة مثلما هو الحال لفلم « الايام ، الايام » .

، منذ عشرين سنة بذل السينمائيون في كلا البلدين كل جهودهم لبعث سينما وطنية .

اشتغل بعض السينمائيين في التلفزيون او ضمن انتاج اجنبي. اخرج البعض الاخر افلاما بواسطة رؤوس اموال اجنبية شأن فلم « **شمس الضباع** » **لرضا الباهي** الذي اخرج في المغرب وباموال هولندية . تلقى البعض الاخر مساعدات خاصة ومتنوعة المصادر شأن **الطيب اللوحيشي** مخرج فلم « **المزارع** » أخرج الكثير من السينمائيين التونسيين أفلاما بفضل ما حصلوا عليه من أموال جمعوها من هنا وهناك مثلما فعل محمد شربجي في فلم له عن اريتريا وفلم « العرس » لفرقة المسرح الجديد .

في المغرب لا يختلف الوضع كثيرا عما هو عليه في تونس . ساهم المركز السينمائي المغربي في انتاج بعض الافلام مثل فلم « العاصفة » لعبدالله زروالي بمساعدة موزعين خاصين وفلم « رماد الكرم » لمصطفى دركاوي ومحمد رقس وفلم « السراب » لاحمد بوناني تم انتاج بقية الافلام بفضل اموال اجنبية . في غالب الاحيان حصل السينمائيون انفسهم على انتاجات اجنبية مشتركة او على مخصصات من المركز السينمائي وقد تم اخراج فلم « الشرقي » لومن السميهي وفلم « الايام ، الايام » لاحمد المعنوني وقد صور فيه الحياة الريفية وفلم « اعراس الدم » لسهيل بن بركة وقد عالج فيه موضوع العشق المضني .

يعد حاليا بعض السينمائيين المغاربة عدة مشاريع . يستعد نبيل الحلو لاخراج فلم « الحاكم العام لجزيرة شكر بكربان » وهي حكاية عامل الليبنوتيب الذي يصدق احلامه . ويعتبر كل انتاج لنبيل الحلو مراهنة متجددة .

من المشاريع الاخرى فلم محمد تازي با المتعلق باختيار النساء الحر في دار توليد وفلم « ٤٤ » لومن سميهي وهو انتاج مشترك بين المركز السينمائي المغربي والمركز السينمائي الفرنسي واخيرا فلم « قلوب محطمة » لمعنوني عالج فيه موضوع الصداقة والاتصال .

منذ سنوات طالب السينمائيون المغاربة المنتمون الى منظمة « السينمائيين ومساعديهم » وطالبت كذلك جمعية السينمائيين التونسيين وجمعية نادي السينما في المغرب وجمعية سينما الهواة في تونس بقوانين تحمي السينما في كلا البلدين لئلا تغزو اسواقها الانتاجات الغربية ولتطور مثل هذه القوانين النتاجات المحلية وقد جاء هذا الطلب نتيجة شعور السينمائيين المغاربة والتونسيين بموهبتهم الحقيقية ونتيجة شهرتهم في الخارج .

تعمل الجمعية الوطنية لنوادي السينما على تحسين الجمهور المغربي بالسينما العربية والافريقية . وقد أسست هذه الجمعية سنة ١٩٧٣ وتضم الان ٦٠٠٠٠ مشارك موزعين على ٦٢ سينما بـ٤٨ مدينة . تساهم هذه الجمعية في توزيع الافلام واقامة الملتقيات . وقد اقيم ملتقى حول السينما المغربية في المحمدية سنة ١٩٧٤ كما أقيمت ملتقيات عالمية للسينما العربية في مكناس سنة ١٩٧٦ وحول السينما الافريقية في خلقية سنة ١٩٧٧ . تهتم الجمعية ايضا بقضايا السينما النظرية والجمالية وقد نظمت في طنجة ندوة حول الابحاث النظرية اضافة الى الملتقيات المحلية التي تبلغ عشرين كل سنة .

ترجمة : رضا الكشو

لقاء سريع مع الاديب والناقد المغربي محمد برادة



د. محمد برادة استاذ الادب الحديث والنقد في جامعة محمد الخامس بالرباط صدر له حتى الان .

- **محمد مندور وتنظير النقد العربي ــ دار الاداب بيروت**
- **سلخ الجلد ــ مجموعة قصصية ــ دار الاداب بيروت**
- **الرواية المغربية لعبدالكريم الخطيبي ــ مترجم عن الفرنسية**

هذا الى جانب عدد من البحوث والدراسات الاكاديمية صدرت عن جامعة محمد الخامس .

وحول الادب العربي في المغرب ، والنقد المغربي والعربي بشكل عام ، كان لنا هذا اللقاء .

*** كيف ينظر الدكتور محمد برادة الناقد الى مسيرة الادب العربي في المغرب ؟**

ــ الانتاج الادبي في نماذجه الجيدة في المغرب يستفيد مما انجز في المشرق ويسعى الى اعادة النظر في حصيلة الممارسات الادبية، من زاوية نقدية . الا ان حداثة سن الادب المغربي الجديد لا تسمح بظهور ادباء كبار لهم عالمهم الادبي المتميز . ولكن الى جانب ذلك فهنالك مجموعة من النصوص يمكن ان تشكل ظواهر متميزة في المضمون والشكل ، نجد نصوصا قصصية جيدة عند كل من مبارك ربيع ومحمد زفزاف ومحمد عزالدين الغازي واحمد بوزفور وادريس الخوري ومحمد شكري ورفيقه الطبيعة « زينب فهمي » ومبارك الدريني وغيرهم .

ففي قصص هؤلاء نجد حرصا على تصوير العلائق الاجتماعية السائدة في المدن الكبرى او الصغيرة وربطها بالتحولات السياسية والاقتصادية مع الحرص على استعمال جزء من القاموس اللغوي الدارج مما يضفي نكهة خاصة على قصصهم .

في الشعر هناك محاولات استطاعت ان تتخطى عتبة التأثر الى نسج عوالم شعرية تستمد عناصرها من الثقافة الشعبية ومن الاساطير المغربية الى جانب التراث العالمي لتوظيف ذلك في موضوعات متصلة بالحساسية الاجتماعية العامة اذكر بالخصوص احمد المجاطي وعماد الدين السعيد وعبدالله راجع ومحمد بنيس ومحمد الاشعري وحسن الامراني .

في المسرح ، تبرز محاولات الصديقي كامكانية لتأصيل الشكل، الا ان تحايله على المضمون يحدث فجوة كبيرة .. لكن عدم اقتناع الدولة بضرورة وجود المسرح ، تجعل التجربة المسرحية بالمغرب في مهب الريح .. ورغم ان مهرجان الهواة ينبىء بوجود تطلع الى ترسيخ هذه الوسيلة التعبيرية القادرة على استيعاب الصراعات الاجتماعية فان وجود المسرح بالمغرب يظل رمزيا ، ويظل تأثيره شبه منعدم . ذلك ان المسرح لا يمكن ان يعتمد على التضحيات الفردية وحدها ، وحتى المنظمات الوطنية والسياسية معرضة عن تشجيعة وتحويله الى اداة نضال وتعبئة ... وفي الوقت الراهن فان الصديقي والعلج لا ينتجان شيئا ، والمحاولات التي يقوم بها عبد الكريم برشيد لا ترتقي الى مستوى طموحاته النظرية ، ربما لان الوسائل المادية تعوزه .

*** ماذا عن الحركة النقدية المغربية ؟**

ــ هناك محوران متميزان في الكتابة النقدية بالمغرب الى جانب المحور الكلاسيكي الجديد وهذان المحوران هما : النقد البنيوي التكويني المستفيد من سوسيولوجية الادب الذي يحاول عن طريق النقد الاسهام في نقد الايديولوجية السائدة وبلورة قيم جديدة وهذا النقد يستجيب لما تتطلبه المرحلة التاريخية الراهنة لان القراء يعتبرون الادب ملتصقا بالمجتمع وبهمومه .

والاتجاه الثاني هو اتجاه بنيوي لساني وسميولوجي يستفيد من علم اللسانيات ويحاول ان يعتمد في قرائته للاثر الادبي على الثقافة الشعبية الاثنولوجية والانتروبولوجية وهذا ما يقوم به مجموعة من النقاد الشباب بالفرنسية والعربية .

*** يلاحظ ان السمة الغالبة على التناول الادبي لمعظم الكتاب المغاربة هي كتابة المجابهة بتعبير رولان بارت .**

كيف تفسر ذلك ؟

ــ فعلا ، ان بعض الادباء المغاربة الواعين طرحوا في مناقشاتهم وجربوا في كتاباتهم ان يجعلوا من « العنف » عنصرا مكونا لنصوصهم واذا كانت المقاييس النقدية الرائجة تعتبر المباشرية منافية ل (الفن المكتمل) فان المسألة عندنا قد طرحت على مستوى اعتبار المجابهة ، مسألة يفرضها الواقع الاجتماعي والثقافي .. ومن ثم فقد حاول بعض القصاصين ان يجدوا حلا للمشكلة بوساطة تعدد المستويات التعبيرية داخل النص الواحد ، اما بتعددية الاصوات ، او بتنويع طرائق الكتابة من واصفة الى سردية الى مخاطبة الى استيطان شعري .. وهذه محاولة اعطت بعض النتائج خاصة عندما تقرا النصوص على الجمهور .. الا انها لم تتبلور كثيرا في النصوص

الروائية ، لان هناك فرقا بين عنفية النص المركب الطامح الى اقتناص الجدلية المعقدة للواقع ، وبين المباشرية التقريرية التي تنطلق من تصور مسبق راكد للواقع وامكانات تخيله .

ورغم انني من المجربين لكتابة نصوص عنفية اذا صح التعبير، فانني اعتقد ان الرصد النقدي للواقع المغربي شيء لا مفر منه ، ويلزم ان تتخذه معبرا لتأسيس كتابتنا الجديدة ـ واظن اننا اذا استطعنا ان نتغلب على العوامل (المادية وغير المادية) التي تحول دون مواصلة الادباء المغاربة للكتابة بانتظام ، فان الممارسة سترتقي بادبنا الى مستوى اكثر جودة وعمقا .

*** كيف ينظر برادة الناقد الى حركـة النقـد العربي الحديث ؟**

ـ يلاحظ المتتبع للحركة النقدية العربية المعاصرة ان هناك توقفات تطول او تقصر حسب الفترات تخللها فجوات يعم خلالها التباس واختلاط المقاييس والمناهج ، وهذا ما يوحي الان بان النقد غائب عن الساحة الادبية واظن ان تحليل هذه الظاهرة يقتضي الاهتمام بالحلقة المفقودة وهي انعدام نقد المناهج التي ظهرت منذ بداية هذا القرن في سياق تاريخي في معين تطبعه « المثاقفة » والتشبث بنموذجية الغرب . نتيجة لذلك فان نوعا من التراكم للمصطلحات والمفاهيم والمناهج التلفيقية ادى الى شل فأعلية النقد والى افقاده تميزه ككتابة تسهم في بلورة مجموعة من القيم الثقافية والحضارية . ولا شك ان استمرارنا في الاقتباس عن المناهج في الجامعات الاوربية ، قد اسهم في تعميق ازمة النقد . ولعلنا لو تعمقنا قليلا في تشخيص هذه الازمة لوجدنا ان لها علاقة وطيدة الصلة بازمة الابـداع في مجتمعاتنا العربية التي تبدو بغير افق واضح للتطور ومواجهة التحديات الامبريالية والرجعية . ذلك ان النقد الفاعل يحتاج الى انتاجات هامة قادرة على النفاذ الى ابراز اوليات المجتمع والتعبير عن همومه وطموحاته في كل المجالات .

ولكـن ....

*** يرى البعض ان عدم تبلور نقد حقيقي على ساحتنا الادبية راجع الى فقدان الامة العربية الى فلسفة شاملة . !**

ويرى فريق آخر ان مثل هذه النظرة كهنوتية مثالية اذ ان مجمل الدراسات سواء النفسية الاجتماعية ام الايديولوجية السائدة تعتبر في حد ذاتها اتجاهـات نقديـة سليمة فما رأيـك ؟!

ـ لعل هذه اشكالية مغلوطة لان الامر لا يتعلق في الحقيقـة بتجربة نظرية سابقة ينطلق منها الناقد او باقتباس مناهج نفسيـة او اجتماعية وغيرها .

وانما تتمثل الاشكالية بنظري في نوعية العلاقة القائمة بين الادب والنقد مـن جهة وبين الواقع والمرحلة التاريخية والاسئلة التـي تطرحها على الثقافة القومية مـن جهة ثانية بعبارة اخـرى فان التصورات النقدية المسبقة قلما تكون « اجرائية » بالنسبة لنصوص انتجت في ظروف متميزة وهناك فرق كبير بين الدراسة النقديـة للمناهج والمصطلحات العالمية وبين التطبيق والتنظير انطلاقا مـن نصوص ذات خصوصية ، والعنصر الفاصل في هذه المسالة هـو عنصر التكوين التاريخي المؤطر للنصوص وللحقل الثقافي والاجتماعي الذي وجدت فيه واذا كان الملاحظ يسجل اختلاط المناهج وسطحيتها لدى نقادنا العرب ، فلكون تعرف ثقافتنا الحديثة على مختلف المناهج النقدية الغربية وغير الغربية ، قد تم بكيفية عشوائية ومبتسرة في معظم الاحيان . اي ان تلك المناهج سرعان ما تتحول الى حقائق مطلقة ذات طابع علمي وهي في الواقع افرازات لايديولوجيات استطاعت ان تحقق تأثيرا على الادب والثقافة هناك .

من ثم يظل التعرف النقدي على تلك المناهج عملية ملحـة ولازمة لاخراج حركتنا النقدية من تخبطاتها ومـن توقفاتهـا الدورية .

احمد المصلح

فرجينيا وولف

الشخصيات والعلاقات الانسانية

يمكن القول بعيدا عن المبالغة ، ان النقاد يجمعون على اتهام فرجينيا وولف بنوع من القصور في خلق الشخصيات . فليس في شخصياتها سواء الابطال الرئيسيون ، « كلاريا دالوي » أو « المسز رامزي» ممن تنطبع في ذهن القارىء بذلك الجلاء والغنى والحيوية التي تكفل الاستقلالية والوجود المقنع للشخصيات في الرواية . فضلا عن ذلك ليس هناك مؤشر من ان ابطالها الرئيسيين في روايتيها الاولى والثانية ، وحتى الشخصيات الثانوية في اغلب اعمالها تستطيع ان تقف على قدميها بصرامه ووضوح . « هيلين أمبروس » ، « جون هيرست » والابطال الاربعة لرواية « الليل والنهار » على وجه الخصوص « فلائدرز بونامي » ، « ساندرا ونتوورث وليامز » ، «سير وليام برادشو » ، « سالي شيتون » ، « شارلز تانسلي » ، « كار ميشيل »، « المستر سويذن » ، « المسز مانريسا » ، والاشارات الاخرى للشخصيات الظلية التي رسمت على نحو ايمائي . فالاساليب تقيم على اساس البساطة والطواعية التي تترك انطباعا قويا لدى المتلقي . ويمكن ان نستثني ـ ولكن بتحفظ ـ الابطال الرئيسيين في روايتيهـا المبكرتين من هذا الحكم رغم انهم رسموا على نحو كاريكاتيري أكثر مما هو « بورتريه » شخصي . فضبابية الشخصيات ومكانها المحدود، المنتزع من الكتب ، جعلتها صعبة اذا لم تكن مستحيلة على الدارس ، لكتابة دراسة في خلق الشخصيات لدى فرجينيا وولف . فلا احداها اقل اختلافا عن الاخرى ممن نستحضر من الشخصيات « كلاريسا دالوي » او « لمسز رامزي » ، بالاضافة الى ابطال رواية « الامواج » ، يمكن ان يعطي أي فرصة لشروحات تمهيدية لا غنى عنها لدراسة أدب فرجينيا وولف . ومن الشروط الاولية للشخصيات الرئيسية ، هو الحضور وقوة الاثر في الذاكرة وهذا محدود جدا في ادب فرجينيا وولف،



ان شخصياتها ، ثابتة ، ستاتيكية من كل ناحية . انها تمتلك التاريخ ، والمهنة والانفعال او الجنون ، اخلاصها لنفسها غير فاشل ، وهي تلك التي تبقى حول بعضها دائما ، داخل دائرة طباشيرية ، تعطيها وجودا ما ، لكن تقيدها . انها تمتلك انطباعا غامضا ، تقليديا وشخصيا عن الحياة يؤدي الى عدد كبير او قليل من النزعات المعقدة المتواترة ، كنتيجة لارتكاسات مستمرة . جميع الشخصيات منتقاة من طبيعة متشابهة . بين « كاترين هلبري » و « سالي سيتمون » ، « رالف ونهام » و « وبونامي » أو « شارلس تانسلي » ، هناك نقط اختلاف في الدرجة ، او اذا شئت في الغنى والتعقيد . فالتنوع والاختلاف في المراكز الاجتماعية ، تفاصيل تعطي الابطال في « الليل والنهار » مثلا منزله مختلفة « التي لا تعني بالطبع كثافة مختلفة » عن الشخصيات في الروايات الاخيرة . ان تراكم الحالات وتمددها وتعقيد الاحداث يؤدي الى ردود فعل متعددة ومعقدة ، يوقظ فضولنا ، وينمي لدينا الاهتمام بالشخصيات والمفروض ايضا ان يقودنا الى التصديق من ان ذلك الوصف يعتبر شيئا جوهريا في الرواية . نحن نملك ان نقول ان ذلك النسق التقليدي للشخصيات ، ليس الا بقايا من التقنية غير الوافية بالنسبة لطموح المؤلفة ، والتي استخدمته لانه لم يكن هناك ما هو افضل منه ، فالافضل غير مكتشف لحد الان .

الكتب التالية التي الفتها . بما فيها المقالات النقدية في فن الرواية ، تثبت ان لفرجينيا ولف طموحات اخرى .

الحقيقة انها احتفظت بالنمط الخاص في طريقة خلق الشخصيات الثانوية ، كالدكتور « كران » ، في « الامواج » ، او المسز مانوريا في رواية « بين فصلين » في فعل مضاد للنقد المفهوم ، ضمن المقالات النقدية التي كتبتها . لكن تلك الشخصيات الثانوية لا تملك حقيقة ما ولا حضورا لديها ، انها تصنع ظهورا لحظويا في زاوية من زوايا خيال الابطال الرئيسيين ، وبخيال ذي بعدين ، ففي الوقت الذي تمر تترك أثرها في التجربة المتراكمة للرواية . انها تمتلك لونا وحركة كافية لكي تعطي صورة خادعة عن الحياة ، لكنها ليست الا صورة خادعة في النهاية . انها تفتقر الى ميزتين لكي تحرز حقيقة انسانية : غموض الرسم الخارجي ، والاجتماعي اللامتناهية في التجديد . فليس هناك نطاق غير محدد حول رغباتها ، مشيئتها ، مشاعرها وافكارها . انها منطوية على اسرارها ، يقينها مستثنى من الاسئلة سواء من الداخل او الخارج . انها شخصيات مسيرة ميكانيكيا ، مجروحة ابدا ومن الجميع ، موظفة في اوانها وفي غير اوانها في عماد متساو وايمان ذاتي . انها مطلقا لم تكن ماخوذة بالدهشة ، ولا تستطيع ادهاش الاخرين . انهاتمتلك الصلابة والاستمرار ، وينشأ عن ذلك انها لا تترك الحيوية والاشراف والانطباع القوي في ذهن القارىء . لكن من الواضح ان فرجينيا ولف لم تكن تسلم بشكل نهائي بفاعلية وقيمة هذه الطريقة التي تفتقر الى النضج . من « الابحار » الى « الاعوام » ومن خلال « هوايت » و « نورث » . هي لم تنفك تقول : « هذه الصور الخاطفة للناس ، هذه الشخصيات السطحية القليلة التي جعلت تزحف كحشرة على سطح »(١) . اذا كانت هذه الشخصيات موجودة فوجودها ، خارجي وسطحي في ذهنية راصد متهور اعتاد على تكوين مريح وسهل للناس الذين حوله ، ويمتلك دعما ادبيا واعتيادا نفسيا .

أي . ام . فورستر حكم على « الابحار » من ان فرجينيا وولف قد كتبت عدة اشهر تحت تأثير احدى قصص « تشيكوف » التي بدت فيها ميزة تلك العناصر في الادب الروسي والتي كان لها دور في بث الحياة في الرواية الانكليزية المعاصرة . هذه ناحية تبدو للوهلة الاولى سلبية ، وكان مفروضا أن يأخذ بنظر الاعتبار الضعف الجوهري لشخصيات فرجينيا ولف ، ليس في روايتها الاولى بل في جميع الروايات اللاحقة ، والتي لابد انها عبرت بشكل غير واع عن ميلها الخاص ، لكن اهمية مقالة اي . أم . فورستر في انها اظهرت مصادرها في الكتابة ـ أي فرجينيا وولف ـ .

تقول « فرجينيا وولف » عن الشخصية الروائية « نحن نستدعي حياتها وروحها .. هذا هو الشيء الجوهري »(٢) . ذلك ليس الا عبثا وزيفا مخيبا . ان الاجابة عن وظيفة الشخصية ، وفي الطريقة التي ترسم بها وفي نقل خصائصها الشخصية ، ليس متمكن منه مباشرة في مقالة ١٩١٩(٣) .

ان اهمال الحبكة والتحديد الزمكاني ، هو تحطيم مجاني للشخصية ، ربما نقول في البداية وفي النهاية ، لكي لا ندع مركز الثقل يميل الى ما هو مكاني اكثر مما هو زماني ، فكلاهما يبدو تلاؤميا ورمزيا في وعي الشخصيات ، وعادة هناك ما نسميه بـ « الانا » دون ان تبدو طبيعتها أكثر دقة وجلاء . ان الشخصية لدى فرجينيا وولف خلاصة نهائية لكل شيء حولها ، وهي نفسها التي ينعكس في داخلها العالم كله ، لكن دون ان نتبين تلك « الانا » ازاء الاخر ، والاخر بازاء البشرية . فلا تعريف يرسمها ، لا وصف يوضعها . هذا ما فعلته فرجينيا وولف تدريجيا بين « غرفة جاكوب » الى « المنار » .

فقط الحقيقة الجوهرية الوحيدة الممكن الوصول اليها بين هـذين الشبحين ، هي العلاقات بينهما ، التي هي وظيفة الروح وسر الحياة ، أو الحياة بعبارة اخرى ، الشعور ، الانفعال ، الاحساس ، الرغبة ، الارادة ، الافكار ، بأستعمال الكلمات التي ليست دقيقة تماما لانها مطلوبة دائما نتيجة استعمالاتها خلال العصور في مختلف حقول الفكر .

جميع اللحظات ، وجميع النواحي لهذا النشاط ، تملك شخصية جوهرية عادية ، انها بروزات ، وظواهر و « فانتزيات » ، تظهر ، تتبدل ، تبقى ، تختفي ، تظهر أكثر من مرة ، ونحن لا نستطيع السيطرة عليها ، ولا نحسها ، هذه هي الحقيقة .

هذه القوة في الاستغراق ، وهذا التحويل ، والذي وجدنا حالته الانقى ، في « الامواج » هوسا كان يجب أن ينتبه اليه النقاد وان يبحثوا فيه ، فاهمية أدب فرجينيا وولف ليس في خلق الشخصيات ولا في استحضارها .

فرجينيا وولف كانت تعي طموحها في التعبير عن الحياة ، الحب الطبيعة ، الموت ، فعبرت عنه من خلال هذا الوعي ، من خلال شخصيات وهمية ، عديمة الوجه ، عديمة الاسم ، أنه يبدو من غير المجدي أن نبحث في « الامواج » بالاقتراح ـ كما يفعل بعض النقاد ـ من أن الروائي لايملك الا أن يستبدل اصطلاحا بآخر . هكذا ضمن موقف يؤدي الى ان الاصطلاح يكون تحكميا عند حد البراعة ... اذا نظرنا بدقة الى العمل، ندرك سريعا ان هذا الاصطلاح هو جواب حقا لسؤال ينتاب ويهيمن على كل كتابات فرجينيا وولف : ما نحن ؟ ومن نحن ؟ من « راشيل » الى « برنارد » ، ليس في شخصياتها من يمتلك الى الان اعطاء حل موثوق به لهذا اللغز .

لكن بعيدا عن جميع الصيغ الافتراضية والتقريبية التي تقدمها الشخصيات ، أما أن تعبر الشخصية بشكل مباشر عن شخصية الخالق أو بشكل غير مباشر من خلال ما تقوله . الانسان في الامواج هو ادراك جوهري ، ولكي نقول باحتمالية العلاقات الانسانية ، أن مركزها في كل مكان ومحيط دائرتها ليس في أي مكان ، ومن يبتـدع نفسه لابد أن يبتدع البشر من حوله(1).

أنا ربما أسهب في دراسة « الامواج » في محاولة لصياغة نظريـة فرجينيا وولف . أن عنصر الفانتازيا والاستطراد والكاريكاتيريـة في شخصية « أورلاندو » هي حقا ليست بدون قيمتها التفسيرية لكن بتلك الوسيلة ، تحرم الكتاب من « غلافه الجوي » والاصداء الاساسية لحقيقة منقولة بشكل جيد .

في « الاعوام » نحن لا نعول كثيرا على الواقعية ـ كبعض النقاد ـ واقعية العالم الخارجي وواقعية الشخصية ، المتعلقة بالتعبير عن نفس العلاقات المتشعبة ، أنه نفس التمازج القائم للادراكات مع الاخر ومع البشرية . ليس في « المزخرفين » ولا في مساعديهما مظاهر للاحتقـار ، ومن يقدر أن يتسلق بفردية أكثر من فردية واستقلالية « رودا » أو « لويس » . مثل هؤلاء ، كل منهم هو مركز اشعاع السديم ، وعيهم متأزم ومغلق . « الينسور » ميلي ، دليا ، روز ، مارتن ، موريس ادوارد ، تتابع كالاصوات كما في الامواج ، تنفصل ، تلتقي ، تتبعثر ، وتأتي سوية ثانية خلال تقلبات متواقته ، تنفذ فيهم وتتعلق بهم في نفس الطريقة . انهم يمضون عبر الطفولة ، أيام المدرسة ، الحب ، الحياة العائلية . بالضبط كالشخصيات في رواية الماضي . « دليا » تقوم بجمعهم كلهم سوية ، تتحرك بنفس الدافع الذي لدى « برنارد » . انها تأخذ نفس الوردة للتأمل في اشراقها السريع الزوال .

ان الفرق في التعامل مع « المنولوج » ، يعكس الفرق بين «الامواج» و « الاعوام » ، حيث اننا ، أولا : وجدنا التركيز في التجربة المختبرية. ثانيا : حاولت فرجينيا وولف التدخل في توجيه الرؤية ، بدلا مـن الترتيب المتأني لاصوات أبطالها العديمي الوجوه ، وهي قد سـمت لكي تبقي الصوت الانساني في المستوى الطبيعي للسرد . وبخطوات تدريجية ، وبطريقة تأخذ فيها الكلمات معاني سريعة وسطحية . هذه المحاولة طريقة لا تعارض رؤيتها للشخصيات ولا تعارض رؤيتها للحقيقة . ولاجل التعبير عن علاقة فوق مستوى الغايات ، لاجل التعبير عن حالـة تسمو على مستوى « التعددية » فان جميع الوسائل قد استنفذت من قبل المؤلفة للتعبير عن علاقات انسانية لا تقع ضمن نطاق الفلسفة المادية أو الفلسفة « الاثنينية » .

ان كل المهارة والحرفية لدى فرجينيا وولف مقصودة لامتصاص العناصر المتغايرة المستعملة عبثا . ان تكرار الحالات المتشابهة وافصاح الشخصيات لبعضها ، وتفكيك اي حدث في مختلف مستويات الوعي ، يعتقل الحدث نفسه ويقيده ، والاختلاف الشديد بين الكلمات والافكار ـ في الاتصال الانساني البسيط ونظام الاصداء والفكرة المهيمنـة ، والحبكة الذكية ـ لا ينفذ الى مادة الرواية الحقيقية .

هذه الشخصيات تخون وظيفتها وجوهرها وتمزق الثوب الانساني الذي حاولت أن تلبسه .

(١) « الاعوام » ص ٣٤١ .

(٢) « القارىء العادي » ، تأليف فرجينيا وولف .

(٣) المقصود مقالة اي . أم . فورستر ـ المترجم ـ .

نوري العبيدي

المصدر :

Virginia Woolf acollection of critical essays, New Delhi, 1979.

بورجس يتحدث عن بورجس

أثناء زيارته الاخيرة لباريس ، أجرت جريدة ليبيراسيون الفرنسية مقابلة مطولة مع الكاتب الارجنتيني الكبير بورجس . ننقل فيما يلي أغلب ما جاء فيها .

***كيف يقضي جورج لويس بورجس ايامه في باريس ؟**

ان ايامي في باريس مزدحمة ومليئة بالنشاط . وهذا مالم اتعوده في الارجنتين . لدي هناك ثلاثة او اربعة أصدقاء . هذا كل شيء . كما ان لي صديقات من نساء المجتمع يقمن الحفلات في بيونس ايرس . وقد رجوتهن ، من باب المراعاة الشخصية ، عدم دعوتي الى مثل هذه الحفلات . لانني خجول جدا .

*** ولكنك تستجيب للمقابلات الصحفية بسهولة .**

ــ السبب هو انني لا ابصر منذ عام ١٩٥٥ . والصمم يحرمني سماع الموسيقى . كما انني لا اقرأ الصحف . والمناسبات التي تتيح لي التحدث قلية . ثم ان أكثر أصدقائي قد رحلوا . عندما افكر في اصدقاء لي ، فانني أرى اشباحا وذكريات . عندما يبلغ الانسان مثل سني ، فانه يكون محكوما عليه بالوحدة . لذلك عندما يأتي شخص ما لرؤيتي فانني أكون شاكرا (قالها بالانكليزية) .
وأتيت أنت هذا الصباح لتملأ علي فراغ هذه الغرفة .

*** لقد تحدثت عن الاشباح . هل صادف وان التقيت شبح أوسكار وايلد الذي وافته المنية في هذا الفندق (الذي ينزل به بورجس) عام ١٩٠٠ ؟**

ــ أجل شبح اوسكاروايلد موجود . وهو شبح كبير . اعتقد ان وايلد شاعر صغير . ولكني أفكر فيه كما لو كان أحد أصدقائي تماما مثلما افكر في شارلس لامب ، وليام وردزوورث او مونتاني او كيبلينغ .

*** يواصل بورجس حديثه ، لفترة طويلة ، باللغة الانكليزية .**

ــ كان أبي أستاذا لعلم النفس ، يلقي محاضرات باللغة الانكليزية . وكان طبيعيا ان تكون كل قراءاتي تقريبا باللغة الانكليزية . لم يكن هناك شيء ذو بال يستدعي القراءة في اللغة الاسبانية . فعندما افكر في التوراة تحضرني طبعة كينغ جيمس . وكذلك الشعر الذي وصلني عن طريق الانكليزية . فقد قرأت فيتزجيرالد وشيلي ، وكيتس وشكسبير بطبيعة الحال . اعتقد ان الادب الانكليزي لا نهاية له . وكل أدب يبدو كذلك . وماعدا هذا صمت . ان الادبين الاسباني والفرنسي لم يعطيانا الا القليل مقارنة بالادب الانكليزي ، بالرغم من اعجابي بفرلين وهوغو ومونتاني .

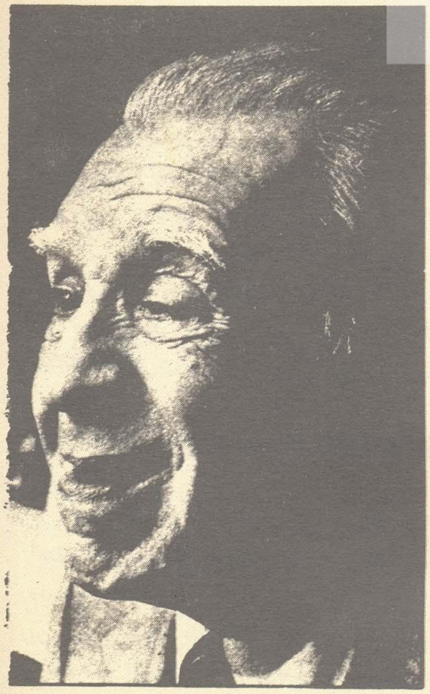
*** نسيت فلوبير !**

ــ لو قارنت فلوبير بكونار ، فان فلوبير لا يساوي شيئا . الذي اعتقده هو انني لا استطيع عمل شيء بدون الادب الانكليزي . هناك شيء آخر هو اللغة التي احبها . أحب أيضا اللغة الالمانية . لقد تعلمتها من خلال كتب هاينى مستعينا بقاموس الماني ــ انكليزي . انني أتكلم الانكليزية والاسبانية ولكنني لم ادرسهما قط . لغتي الفرنسية ليست جيدة. لقد اجتزت امتحان البكالوريا في جنيف. كنت اتكلم الفرنسية يوميا بين عامي ١٩١٤ ــ ١٩٢٠ . أحب سويسرا وجميع البلدان الاخرى . ولكن بريطانيا تأتي في المقدمة . كانت أمي اصيلة شمال انكلترا . سألتها ذات مرة عما اذا كانت تجري في عروقها دماء اسكتلندية او غالية (نسبة الى بلاد الغال) او ايرلندية . أجابتني بان مايجري في عروقها هو الدم البريطاني الصرف .

*** شغفك ليس مقصورا على بريطانيا وحدها كما ذكرت . ففي احدى قصائدك الحديثة قلت : « لم أكف عن ان اكون في فرنسا . وساكون في فرنسا عندما يدعوني داعي الموت ، الموجود في مكان ما من بيونس ايرس . »**

فما هي علاقتك بفرنسا ؟ .

ــ ان عبق هذه العلاقة (يتحدث بورجس هذه المرة باللغة الفرنسية) يأتي خاصة ، وربما فقط ، من خلال الكتب . ليس لي اصدقاء فرنسيون . ولكن الكتاب أصدقاء . واذا لم يكونوا كذلك فانهم لا يساوون شيئا . كان ستيفنسون يقول أن هناك ميزة بدونها تكون كل الميزات غير ذات فائدة . هذه الميزة هي الجاذبية . واذا ما انعدمت الجاذبية لدى الكاتب فان ما تبقى لا قيمة له . وبما انني قد عثرت على هؤلاء الاصدقاء (اعتقد انني سبق وان أشرت الى فيرلين ولا ادري ان كنت قد تحدثت عن فولتير) فها انك تراني الان في فرنسا . فلو صادف وان جئت لزيارتي في بيونس ايرس فسأطلعك على مكتبتي . انها مكتبة ضخمة تضم كتبا بالانكليزية والالمانية . ولكن لا يوجد فيها كتاب واحد لي . لانني لا اقرأ ابدا ما اكتب . **لقد كتب عني الكثير . لا ادري بالضبط . ربما مائة كتاب . لم اقرأها لان بورجس يتعبني ويسبب لي المرض** (قالها بانكليزية).... هذا لا يثير اهتمامي او ربما اهتمامي اكثر من اللازم . عندما استيقظ صباحا في بيونس ايرس اقول في نفسي : « منذ لحظة لم أكن شيئا . كنت غارقا في النوم ، في العدم . انه لامر محزن . أنا بورجس » أما الان فالمسألة تختلف ، لانني عندما استيقظ اجدني في فرنسا . وفي هذا اعزاء لي . اما في الارجنتين . عندما استيقظ واجد نفسي في بيونس ايرس ، واجد انني انا هو بورجس . فهذا ما لا احتمله .



جورج بورغيس

*** هل العزاء هو ان تكون بعيدا عن بلادك ؟**

ـ اجل . لقد عشت طويلا في بيونس ايرس ، بل انني كتبت قصيدة عن هذه المدينة أقول فيها : « ولدت في مدينة اخرى تسمى هي ايضا بيونس ايرس » .

لقد تغيرت بيونس ايرس كثيرا . ثم هناك شيء اخر . فنصف السكان من أصل ايطالي . هذا شيء رائع بالنسبة لنا . ولكنني احس بشيء من الغربة فيها ، لانني ، على حد علمي ، ليست لي أية رابطة ايطالية .

*** اعتقد انك تقيم جسورا ما بين باريس وبيونس ايرس ...**

ـ كلا . فباريس مدينة متنوعة جدا اما بيونس ايرس فرتيبة ومكفهرة . ثم انها مدينة اخرى في طريقها الى الشيخوخة (بورجس بزداد حيوية) ولكن الغرب كله يشيخ . وفي بيونس ايرس نحس بذلك . لقد عشنا « فجرا كاذبا » عام ١٩٥٥ عندما فر بيرون . غير ان الحكومات التي اعقبته كانت سيئة جدا .

*** ان الرداءة ما تزال هي السائدة حتى اليوم .**

ـ ان كلمة « رداءة » ليست كافية (يواصل بورجس حديثه باللغة الانكليزية ثم يستأنفه باللغة الفرنسية حول موضوع الشيخوخة) . انني افكر في القرن التاسع عشر. ففي الولايات المتحدة على سبيل المثال كان هناك كتاب كبار كثيرون : امرسون ، ميلفيل ، ديكنسون ، ادغار الن بو ، هنري جيمس ، وايتمان . اما الا فلا يوجد كاتب كبير واحد . اعني كاتبا كبرنار شووكيبلينغ . وما تبقى صمت .

ان امريكا اللاتينية لا وجود لها . فنحن لا نعدو كوننا المراة الشاحبة لاوربا بالنسبة لنا نحن الارجنتينيين ، كان تأثير الفرنسيين علينا اهم بكثير من تأثير الاسبان . وباستثناء اللغة فان التأثير الاسباني لا وجود له : ان ميلنا الى الادب الاسباني ميل مكتسب . فعندما كنا أطفالا كان الكل يعرف اللغة الفرنسية ويستطيع التمتع بالادب الفرنسي . فحتى الن بو الامريكي قد وصل الينا بفضل ترجمته من قبل بودلير الى اللغة الفرنسية ... بعد ذلك استبدل التعليم الفرنسي بالتعليم الانكليزي . واليوم لا تدرس الانكليزية قصد التعرف على ميلتون أو أمرسون وانما قصد التعامل مع أمريكا . وهذا امر مختلف تماما .

*** العالم يسيطر عليه رجال الاعمال والمجتمع تسيطر عليه الدولة .**

ـ اعتقد ذلك . ثم انني شيخ فوضوي ، فوضوي مسالم . اعتقد ان الدولة موجودة في كل مكان تقريبا . وهي تحتل مساحة واسعة .

يلزم قرنان او ثلاثة قبل ان نستطيع التغلغل من جديد . اما في الوقت الحاضر فان الوضع يبعث على الخوف

*** تتحدث عن دور اوربا بالنسبة لامريكا اللاتينية . ولكن اكتشافك الحقيقي من قبل الارجنتينيين قد تم بفضل التفاتة من فرنسا .**

ـ لقد كنت رجل ويلز الذي لايرى . ولكنهم عندما علموا بأنني قد حصلت على جائزة دولية وان ادباء فرنسيين يهتمون بي ، اكتشفوا وجودي هناك . نفس الشيء حدث لموسيقى المواخير « التانغو » . لقد كان الجميع يحتقر هذا النوع من الموسيقى ولا سيما اولئك الذين كانوا يعرفون انها وليدة المواخير . وعندما علم الناس ان الباريسيين يرقصون على انغامها انطلقت من جديد . وبالتاكيد ، فقد طرأ عليها تغيير كبير .

*** اتقصد انها اصبحت اكثر رصانة ؟ .**

ـ اجل . لقد كانت موسيقى التانغو متوحشة وفاحشة . واليوم اصبحت عاطفية وحزينة . بل انها فرضت ـ عند عودتها الى موطنها الاصلي ـ على افراد الشعب الذين كانوا ينفرون منها . اتذكر وانا طفل انني كنت ارى ازواجا من الرجال يرقصون على انغامها لان النساء كن يرفضنها . كن يعرفن ان هذه الموسيقى جاءتهن من المواخير . وكان التانغو محرما اثناء الاحتفالات لان الناس يعرفون انها موسيقى فاحشة . ولو كان التانغو شعبيا كالميلونغا لعزفوه على الة القيثار . ان التانغو يعزف على البيانو والفلوت والكمان ...

*** والاكورديون ؟ .**

ـ دخل فيما بعد . وكان ذلك في الحي الايطالي أما الالات فكانت ، كما قلت ، البيانو والفلوت والكمان . وهذا يعني أن التانغو لم يكن موسيقى شعبية .

*** انت سريع التاثر بالموسيقى.**

ـ كلا مع الاسف . هناك مؤلف واحد احبه كثيرا . ولكن ليس من حقي ان احبه اذ انني اجهل كل شيء عن الموسيقى . هذا المؤلف هو الالماني براهمس. احب موسيقى براهمس كثيرا . احب اخيرا موسيقى البلووالسبيروتيال كبقية الارجنتينيين ولا احب التانغو .

*** تستحضر بيونس ايرس بداية هذا القرن بحرارة بحيث نحس انها حاضرة فيك ..**

ـ هذا صحيح . فانا لا افكر في بيونس ايرس اليوم . انها مدينة ضخمة وفي منتهى البشاعة . فالزوار عندما ياتون الى هنا لا يجدون مايشاهدونه . لعل ميزتنا هو أننا لا نملك لونا محليا . فالغوشو (Goucho) (راع ارجنتيني يقابله الكاوبوي اي راعي البقر في الولايات المتحدة) قد اختفى ولم يعد له وجود الا في البرازيل . لقد قضى التقدم الزراعي والصناعي على الغوشو . كما حدث ذلك بالنسبة للكاوبوي الذي لم نعد نراه الا في الافلام .

***ولكنك عرفت الرعاة المتاخرين ..**

– لقد رأيت البعض منهم لانني من مواليد ١٨٩٩ . ولكني اذكر ان اول غوشو شاهدته كان في مونيفيديو . اما في بيونس ايرس فقد اختفوا . بعد ذلك شاهدت الكثير منهم في البرازيل .

*** تتحدث عن ماضيك بشغف . ولكن بورجس الكاتب قد الغى الزمن والغوشو الذي تتحدث عنه لا يقع في فترة محددة . انه على الاصح حديث عن « عبادة الغوشو » .**

– عندما اتحدث عن الغوشو ، عن الاشرار فانني افكر دائما في القرن التاسع عشر ، في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر . أعتقد انه يكون أكثر أمنا للكاتب ان تكون موضوعاته بعيدة نوعا ما . يمكن ان يحدث هذا في مكان اخر او قبل خمسين عاما . والا تحول القارىء الى جاسوس . يكون من الفطنة ، عندما نكتب ، الا نضع انفسنا في العالم المعاصر . زد على هذا انها عادة ادبية قديمة لرواية القصص .

*** وحقيقة هذه الحكايات وهذه القصص الخيالية هل تشمل كل شيء ؟ .**

– انها الحقيقة بالنسبة لي . ولكنها ليست الوحيدة . انا لا انتمي لاي حزب سياسي . وانظر بعين الحزن الى ما يجري في بلادي . أنا لست موظفا . انا فرد احصل على منحتين واحدة باعتباري مديرا سابقا للمكتبة الوطنية ، وهي الوظيفة التي شغلتها حتى مجيء بيرون ، واخرى باعتباري استاذا للادب الانكليزي في جامعة بيونس ايرس.

ثم انني احصل على بعض المال من مبيعات كتبي . ليس بالشيء الكثير . لان صاحب المكتبة الذي لا يخسر شيئا اذا ما كسدت سوق الكتاب يحصل على ٣٠٪ من سعر الكتاب . في حين لا يحصل الناشر المعرض لمخاطر الخسارة الا على ٢٠٪ والمؤلف على ١٠٪ فقط . هذا ظلم . ولكن قانونا كهذا موجود . لعلني اكثر الكتاب مبيعا في بيونس ايرس . ورغم ذلك فان ماتدره علي كتبي لا يكفي لعيشي .

*** هل هذا أيضا جزء من الانحطاط ؟ ..**

– كلا . فمصير المؤلفين ليس مهما . اذ قد يكون من الافضل للكاتب ان يكون فقيرا وتعسا لان حالات كهذه تشكل أدوات فنية . ولكن هناك بالتاكيد توزيعا عادلا للخيرات . وهذا واضح للعيان . لا ادري ان كنت قد زرت كولومبيا او المكسيك او الاكوادور . هناك نلاحظ هذا الفرق اعتقد انه من العار ان يوجد في بلد واحد مليونيرة ومتسولون . بالنسبة لنا كانت لنا ميزة . فالارجنتين بلد متوسط . ولم يكن هناك مشكلة الاجناس .... كانت الارجنتين « بلد للبيض » (قالها بالانكليزية) .

*** قلت ذات يوم « أكتب لضرورة تدفعني » ....**

– انا مسكون بالحكايات الخيالية والاحلام . ويجب كتابتها للتخلص منها . بعدها تغادرني هذه الحكايات وهذه الاحلام .

***ولهذا السبب نراك لاتعيد قراءة ما تكتبه .**

– هذا سبب . وسبب مهم لقد ذهبت الحكايات والاحلام الى الابد . وعندما أطبع كتابا لا يهمني نجاحه البتة . في الوقت الحاضر تباع كميات كبيرة من كتبي في بيونس ايرس وفي كل مكان تقريبا . ولكن هذا لا اهمية له بالنسبة لي . في زماني . لم نكن نفكر بالنجاح بل كنا نفكر في الادب او في اشياء خاصة . ان النجاح فكرة تجارية يشترك فيها الجميع هذه الايام . أعتقد ان النجاح في باريس مسألة غاية في البساطة . ان الشيء الصعب هو المحافظة عليه والاستمرار في ذلك . قال احدهم واعتقد انه من الولايات المتحدة : « اذا مااستمرت الامور على هذا النحو ، فان الجميع يصبحون مشهورين بين عشية وضحاها . وهذا مايحدث في الوقت الحاضر . فانا مشهور خلال رمشة العين هذه ، وبعدها لن يذكرني احد . وهو امر لا يهمني . لااريد لاحد ان يحتفل بي او يتذكرني بعد موتي ... اعتقد ان الموت يتربص بي اتمنى ان ينقض علي الموت . عندما أكون تعسا اقول في نفسي لماذا التعاسة . يجب الانتظار بعض الوقت ثم لن يكون لي وجود . انها لراحة كبيرة ان نفكر في الموت ، خاصة في مثل حالتي . انني شبه متأكد من الموت الكامل جسدا وروحا . عندما أموت فانني متأكد بانه لن يكون هناك خلود او بعث .

ان ينساني الناس او يتذكروني فذلك سيان عندي .

*** لقد ذكرت الموت ، الموت الكامل الذي ينتظرك ، رغم انني اذكر انني قرأت لك ذات مرة هذه العبارة : « ان الابدية تتربص بي » ..**

– لدي انطباع بانها عبارة ادبية كما في قول فيرلين « وكل ما تبقى ليس سوى ادب ... » . ولكني لست مسؤولا عن كل الاشياء التي اقولها الان ، اننا نتغير باستمرار .. هناك بيت من الشعر رائع لبوالو عن الزمن الذي يمضي . انه بيت جميل حتى انني ظننت انه مترجم وليس من وضع بوالو : « ان اللحظة التي اتكلم فيها هي لحظة سبق وان ابتعدت عني » .

ترجمة : محمد خالدي

تنسيون بلا قناع

منذ ربع قرن مضى كنت لا اميل الى قراءة تنسيون وكان من الواضح ان الذنب في ذلك هو ذنبه ، اما اليوم فذلك ذنبي انا . ان الذي كان الناس يحسبونه تعقلا من قبل اصبح ينظر له الان على انه لا مبالاة – وهكذا فان شيوع الصيت الادبي قد قلل من اهميتنا جميعا .

فاذا لم يعد تقييم « اودن » كافيا بعد : « ربما كان يمتلك

افضل اذن من بين الشعراء الانكليز ، ولا شك في انه الى جانب ذلك كان اكثرهم غباءا . ») ، فان عند تنيسون شيئا يقاوم الاذن الحديثة : تلك المناظر الطبيعية غير الواضحة او ربما تلك الالفاظ القديمة المفرطة في الخجل . ان احاديث براونتك الفكهة التي هي اقل اهمية واقل غنائية ، تبدو اليوم اكثر قبولا وذلك لانها لا تتطلب من القارىء الشعور باي شيء اطلاقا . اما تنسيون الذي لا يريد من القاريء ابدا ان يفكر ، فهو يريد منه على الاقل ان يسمع وان يرى بالشكل الافضل الذي يستطيع ، وهو يلح عليه معظم الوقت لان يحس ايضا . ويعتبر المؤلف روبرت مارتن سمعة تنيسون الذي احتفظ بها نقطة انطلاقه اذ يقول :

بعد ان توقفنا عن انتقاد اعماله ، نستطيع الان ان ننقد الرجل . والشعراء العظام عموما لا يتمتعون بحياة نموذجية — خذ مثلا سيرة بوب ، فروست ، وباوند التي تقفز الى الاذهان مباشرة ، ولكن مع ذلك تبدو حياة تنيسون شاذة غريبة .

لقد كان سيىء العادات قذر الملابس مدمنا على معاقرة الخمرة، يتظاهر بالفقر وهو ميسور الحال ، وقد كتب عن الصداقة كتابة مثيرة للمشاعر حتى حينما تسبب في ابعاد اصدقائه عنه . ان تنيسون بامتداده على هذه الصفحات قد ضم نوعا من الحساسية المفرطة تستدعي السخرية مع حاجة استثنائية لحساسية ازاء مشاعر الاخرين . فهو يأخذ نفسه مأخذ الجد ولكن ليس الى الحد الذي يجعل من نفسه شاعرا يحظى بالقبول .

الافيون

مع ذلك — يقول مارتن — فان قوة شخصية تنيسون المتفردة وحدها هي التي صانته من الانحلال التام . ان تاريخ عائلته يلوح وكانه استل من احدى روايات « مونك لويس » . جد خبيث وعم مناقض للطبيعة والعقل ، وله طموحات ترجع الى القرون الوسطى . هذا بالاضافة الى حاجة يائسة للمال في النصف الاول من حياته الطويلة ، هو اقل ما ابتلي به تنيسون .

كان والده وزيرا مدمنا على نوع من انواع الافيون هو اللودانم Laudanum ، وحين انتابته احزان سوداء حاول اغتيال ابنه الاكبر الذي يكبر الفريد .

اما اخوة الفريد تنيسون العشرة فقد كان احدهم مجنونا تماما وكان الاخر شبه مجنون والثالث مدمن على الافيون والرابع مفرط في معاصرة الخمرة ، اما البقية الباقية فقد كان كل واحد منهم يعاني من وهن عقلي .

وكانت العائلة برمتها بما فيها تنيسون نفسه تعاني من صرع مزمن او ما له علاقة به . وكان تنيسون منذ طفولته تنتابه مخاوف الاصابة بالعمى او الجنون .

اذن ، قليل من الدهشة ، وكانت المرثاة الشكل الشعري المفضل لديه ، لقد استخدم الشعر كعقار مسكن ، يقول مارتن :

« لم يكن علاجا وانما كان بالتاكيد مسكنا للالام » . اما بالنسبة لايقاع قصائده وطريقتها في الرموز ، فقد كان قادرا على ان يدرك في الحال نوعا من الوحدة والشمولية كانت تنطبق على حياته الخاصة وقد ظلت هذه السمة تلازمه حتى وفاته .

« انه شعر من نمط خاص تجمع فيما بعد في قصيدته « في الذكرى » In Memoriam اشهر قصائد الشعر الانكليزي في القرن التاسع عشر . هذا الشعر مكنه من ان ينجح في تصوير الموت المبكر الذي اودى بحياة الشخص الذي احبه اكثر من اي انسان اخر ، وهو آرثر هلم الذي التقاه في كمبردج .

كتب عنه تنيسون يقول :

« كان اقرب للكمال في اي رجل قابل للموت » .

ويستخلص مارتن كاتب سيرته بان تنيسون الذي لم يقبل فتاة حتى زواجه في سن الواحد والاربعين ، كان حبه لصديقه هلم اعظم الحوادث اهمية في حياته رغم ان علاقته به لم تكن علاقة شذوذ جنسي .

ويقول مارتن بان تسيون لم يكن رجلا جنسيا بشكل خاص ، ولكن ربما كان لصداقته مع هلم ان جعلت حبه للمرأة اقل ضرورة مما يحب .

اسد ادبي

ان نشر قصيدة « في الذكرى » عام ١٨٥٠ قد جعل من تنيسون اكبر شاعر على قيد الحياة (أظن مارتن يعني شاعرا انكليزيا ذلك ان فيكتور هيغو كان ما يزال حيا) . ثم توالت عليه الثروة والمجد وقد اجل زواجه اكثر من عقد من الزمن خشية ان تنتقل عاهاته الى اطفاله . لقد اصبح الان بامكانه ان يتجاهل اصدقاءه القدامى الذين ساعدوه عدة سنوات .

لقد انشد الاسد الادبي قصيدته Maud بصوت عال على مسامع زملائه من الشعراء واستغرق انشاد القصيدة ساعتين اذ كان يبكي ويتوقف متعجبا : « هناك لمسات عجيبة و « ذلك تعبير رقيق » .

وقد صادف ان قرأ هذه القصيدة لزوجة المؤرخ « كارلايل » جين كارلايل وقالت عنها : اعتقد ان القصيدة تكون مادة متكاملة . فظن انها لم تفهم القصيدة جيدا فاعاد قراءتها وحين اقتصرت على الملاحظة :

« انها الان تبدو افضل من قبل » اعاد قراءة القصيدة كلها مرة اخرى .

من هذا العقل المعقد والشخصية المضطربة بنى مارتن حياة متينة وتقييما متواضعا لانتاج تنيسون .

ويبدو بالنسبة للطريقة المعاصرة ان المؤلف لم يترك جملة او نادرة دون ان يجيل فيها النظر وانني ازعم انه التزم بان يستقصي موضوعه لانه اذا لم يفعل ذلك فان باحثا منافسا اخر قد يعمل في الحال الى ذلك ، ثم ان هذا الكتاب انما اريد له ان يدوم مدة جيل على الاقل .

ترجمة : عبدالستار جواد

متابعات في الصحافة الاوربية

غراهام غرين على حقيقته

دبليو. ج. وشرلي

اعداد يوسف عبد المسيح ثروت

يكتب غراهام غرين في تقديمه لروايته الاولى (الانسان من الداخل) : (ياله من طريق طويل .) كان في ذلك القول يستعيد خمسين عاما بوصفه كاتبا محترفا ، وقد يكون بذلك مشيرا الى عيد ميلاده الخامس والسبعين . وباعتباره كاتبا وانسانا ، لابد أنه وجد الطريق طويلة حقا ، ذلك انه باستمرار كان يبز في المناورة القرّاء والنقاد وكتاب الصحف والقسس والاستخبارات المضادة وموظفي الهجرة ، كل هذه المجموعة ، كانت تحاول خلال حياته ونشاطه العلمي، اقتناص غراهام غرين الحقيقي .

سيد التمويه :

ان موهبته العظيمة ومهارته التقنية بصفته روائيا حملتا نقاد الادب على الاعتراف به اعترافا يكاد يكون تاما ، ففي عصر الحاسبات هذا ، حين تبدو السرية الشخصية محكوما عليها بالموت منذ مولد الانسان ، انه لانجاز كبير ان تعيش تحت الاضواء الكشافة التي لا ترحم ومع ذلك تظل مخيفا عن الانظار ، لقد برهن غراهام غرين انه واحد من اعاظم اساتذة التمويه وصرف الانتباه عن واقع الحال ، والهوية المراوغة .

اما اصدقاؤه القدماء ، فأنهم ما ان يتحدثون عنه ، حتى تبهت صورة (غراهام) فتصبح مضببة . واذا ما حدث ان طوقه مراسل احد الصحف ، واخذ منه موعدا لمقابلة ، فانه كان يجد في ذلك الموعد فرصة للطيران بسلام الى مخبأ لاحق .

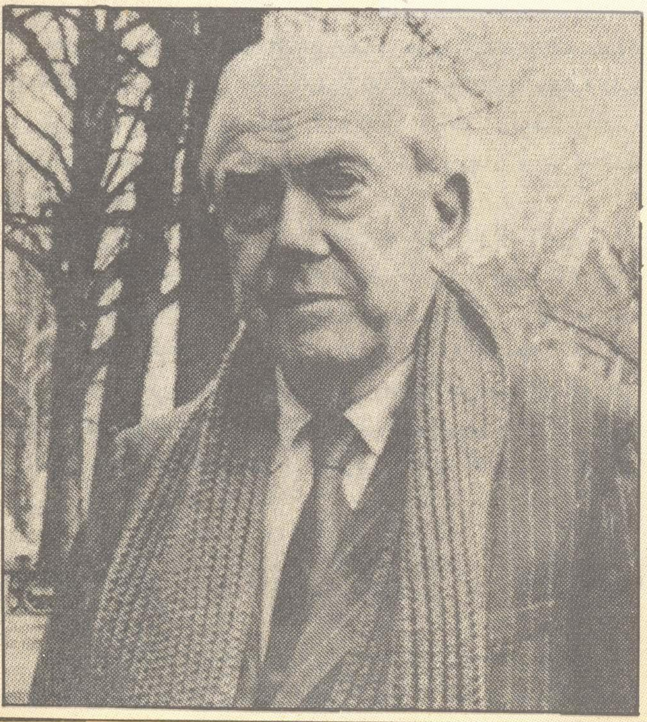
خلد الادب :

واذا ما جرى رصده بلمحات مختصرة او بوثائق ، فانه يغيب عن الانظار ، بان يتخذ دورا اجتماعيا ، كأن يكون غراهام كاتوليكيا او ماركسيا او لأدريا . ان غرين الراصد الواقعي لمشـــهد القرن العشرين الرث ، الذي يصوره بحنكة ودهاء ، ويقدمه لكل منا على نحو متميز ، لابد ان يكون له دوره ، وان يكون هذا الدور حقيقيا . صحيح ان بعض زملاء غرين قد انفضح امرهم ، فلم يعودوا في مراكزهم الخاصة ، الا انه مازال ذلك الخلد ، خلد الادب ، الذي يفضح بنجاح جميع (كلائشنا) واهوائنا من الداخل .

اننا جميعا نماثل جورج سمايلي ، في محاولتنا لالقاء القبض عليه . ففي طوال السنين ، شأني شأن الاخرين الكثيرين ، وجدت بعض المفاتيح لالغازه ، في فندق بمانتشتر ، على عهد رواية (حجرة الجلوس) وفي باريس بعد فترة قصيرة من (الامريكي الهادىء) وفي نيويورك ، قبل (القضية المحروقة) وكجورج سمايلي ، بعد عثوري على بعض التناقضات في الملفات ، شعرت كأني في سبيلي الى الرجل ، لكن كم كان استاذا لان يربك مطاردا متمرسا في المطاردة .! لاضرب مثلا على ذلك ، حين نشرت مجلة (نيويوركر) شيئا موجزا عن شخصيته مؤخرا ، رد عليها بهجوم شديد الحماسة . لم اكن لافهم لماذا كان السيد غرين الهادىء الطبع عادة ، مرير الرد ، ولاسيما ان اللمحة لم تتعرض الا للدور الاجتماعي الذي احسن القيام به . ثم ادركت بأن ذلك لم يكن ليحدث الا ذرا للرماد .

ان الشخصيات الاجتماعية اذا ما هاجمت مايكتب عنها ، فلابد للمرء ان يخامره شعور بأن ما يكتب فيه شيء من الحقيقة ، اما صاحبنا المزدوج الشخصية ، فانه يلجأ ببساطة الى خدعته القديمة ، بأن يتسبب في ارباك معقبيه ، ليسلك طريقه الى حيث يريد .

وحتى عندما كتب سيرته الذاتية (طراز من الحياة) نرى المراوغات مكدسة كعلب الساردين ، فقد كشف عن بعض الوقائع غير المعروفة ، في مقابل جعل دوره الاجتماعي اكثر توثقا . كان غرين في كتاباته الواقعية مقنعا في تنكره اكثر من غيره من المتنكرين ، فالخيبة التي لا تستطيع ان تتحمل النجاح والتوفيق ، والخاطىء الذي يبحث عن الذنب في كل مكان ، من (ايست ايند) الى الشرق الاقصى ، لابد ان يكون مناهضا للرومانسية ، ومن ثم لابد ان يكون حقيقيا لاغبار عليه .



واذا ما عقبه احدنا ، كما عقب سمايلي ، وحدثت منه هفوة ، فانه يعود فيتلف كل الملفات الجرمية ، وبذلك يقضي على الشواهد التي تدينه . ها هو ذا يفعل ذلك بكتابة روايتين رومانسيتين .. وبصفتي مراسلا شابا قضيت يوما بأسره في برايتن بحثا عن (برايتن روك) ولكني ، حتى بمساعدة شرطي صديق ، لم اجد اثرا لشخصية (بنكي) كان الشر خفيا في الجنحة المقترفة ، كما كانت الحال في بلاك بول التي اعرفها على نحو افضل . ولكني ، مع ذلك احسب ان غرين يرى ابعد مما ارى انا واعمق مما يتيسر لي .

ثم مابرح ان زل في منزلق اخر بعد فترة طويلة من زلته السابقة، حين توجه فنه الروائي فجأة الى الحس الفكاهي ، ولكنه ستر ما انزلق فيه بذكاء ومهارة ، مدعيا انه يعالج الجانب الجنوني من جوانب الكاتب الواقعي الرث ، متمثلا في هروب رجل طاعن في السن من هاجس الموت .

ثم ازدادت الفكاهة ، لتعقبها الفنطازيا . ها هي اللامبالاة بدت تظهر ، ومع ذلك ، ظلت مفاتيح الالغاز بعيدة عن متناولنا ، هل كان الامر كذلك ، ام ان غريزة سمايلي في جعل الضحية تطمئن اكثر ، هي السبب ؟ لو كانت الحال كذلك لكان لصبرنا جدواه .

وحين بدأت طبعة مجموعة اعماله بالظهور ، تقبل اخطارا اكثر مما فعل سابقا ، في المقدمات التي كتبها ، كأنه كان يشعر بان الاجيال القابلة سترى سر لعبته . طبيعي ، ينبغي للمرء ، ان يتجاوز الاقنعة الزائفة ، ومثار ذر الرماد ، والاستار الدخانية . ما اشد حذقه في ما يلي من اتهام : « بعض النقاد اشاروا الى منطقة عنيفة غريبة (رثة) في الدماغ ، (فلماذا جعلت الصنعة الاخيرة اكثر شيوعا ؟) منطقة يدعونها غرينلاند يأخذني العجب احيانا في ما اذا كان هؤلاء يجولون في اطراف العالم وعيونهم مقفلة . علي ان انادي بصوت عال (هذه الهند الصينية) هذه المكسيك ، هذه سيراليون . كل قطر موصوف وصفا دقيقا .. » .

الان ، وفي لحظة كشف القناع عنه ، يعجب احدنا لذكائه بادعائه ان النقاد يهاجمونه بيناهم عادة يكيلون له المدح والثناء . وهكذا نكون نحن جميعا في وضع دفاع مباشرة ، مؤكدين له اننا استوعبنا واقعيته العظيمة ، واعدين اياه ، اننا لن نستعمل كلمة (رث) في ما له صلة باعماله مرة اخرى .

وهكذا بخبث سمايلي نرانا مشجعين له ليزل الزلة الاخيرة . ان مقدمات المجموعة كلها تحتوي على كشوفات صغيرة ـ فيقرر مثلا كيف ان اناسا مختلفين كالدكتور دوفاليه والجنرال دي لاتر رأوا الاشياء من خلال ردائه التنكري ، كما انه يهاجم بقسوة الصحافي الامريكي المعروف اي . جي ليبلنك الذي ادان بصورة شوفينية (الامريكي الهادىء) في (نيويوركر) بوصفه اياه على نحو مهيب ب (السيد ليبرمان) ولكن الغلطة المهلكة لم يقترفها الكاتب الا عند عودته الى (برايتن روك).

زيارة الى المجهول :

سبق ان اثيرت الشكوك حول رواية (انكلترا صنعتني) حين أقر انه في ذلك الزمن (اي في عهد كتابة الرواية) خامرته صورة واقعية رثة عن السويد ، وفي هذا الشأن قال : « لم اعرف اي شيء عن السويد . اتصور انها المناسبة الوحيدة التي اخترتها من عمد واصرار لجعل بلد مجهول خلفية لعملي . وبعد ان فعلت ما فعلت زرت ذلك البلد ، كأي عضو من الزوار ، حاملي الكاميرات ولاقطي اللقطات . »

هل كان هذا الاعتراف هو الاعتراف الوحيد لهذا الكاتب الواقعي الكبير (الرث) ام انه ليس سوى جزء من الحقيقة ؟ ان مقدمة (برايتن روك) تمدنا بالجواب الوافي فغرق بنكي في هاوية الشر يبدو الهدف الفائي في الواقعية الرثة . ومع ذلك يعترف غرين قائلا : (ينبغي لي ان أقر باني مذنب افتعلت برايتن التي تخصني افتعالا ، كما اصطنعتها اصطناعا .)

وفي لحظة مثل هذه ، يصرخ سمايلي القابع في اهابنا صرخة النصر قائلا : « واخيرا شممنا رائحة الحقيقة .ليس ثمة نماذج حية لهؤلاء الاشقياء ، ولا لنادلة (البار) التي تأبى بعناد ان تخرج حية ترزق . لقد امضيت ليلة واحدة فقط في رفقة شخص ما ، كان يمكنه ان يدعي بانتمائه لعصابة بنكي » .

نهاية القنص :

لقد اخفقت في العثور على (برايتن) غرين ، لانها لم تكن موجودة الا في خياله ، فماذا حدث للواقعي العظيم ؟ يتحدث الكاتب عن رواية (صوفي من كرافونيا) لانطوني هوب فيقول : « انها في الحقيقة نوع الكتاب الذي كنت دائما اطمح في كتابته : الحكاية الرومانسية الرفيعة التي كانت تأسرنا يوم كنا شبابا بالامال التي سرعان ما تتحول الى اوهام ، امال كنا نعود اليها كلما طعنا في السن، من اجل ان نهرب من الواقع البائس . كانت (برايتن روك) تعويضا فقيرا جدا عن (كرافونيا) ككل كتبي الاخرى ، ومع ذلك ، فهي افضل ما كتبت ـ ومنه فكرة حزينة بعد اكثر من ثلاثين عاما . »

ان كل شيء بدأ يتفرقع في المكان (الذي يمثل الكاتب فيه) حتى ثقليله من شأن الشخوص الرومانسية ك د . هـ لورنسر و (الكلب الانكليزي)(1) وفي هذا الصدد يقول : « انهم متماسكون يعتمد عليهم ، واصحاب نوايا طيبة ، بيد انهم ، كما يبدو لا يمتلكون الا اقل الفضائل الانسانية شأنا . »

ان هذه الامور كلها كانت غطاء يستر به رومانسيته . ان لحظة كشف القناع عن الكاتب ذي الشخصية المزدجة قد حانت . ان المرء ليعجب كيف انه لم ينل الى الان جائزة نوبل للادب ، السبب ، في رأيي ، هو ان المحكمين لا يعنون بالثقافة الا اذا كانت تجردا وانفصالا عن الواقع ، لا ان يكون واقعية رثة ، ومن هنا اصبحوا مأخوذين بخدعه ، كما هو الامر مع سائرنا .

على اية حال ، ثمة حدة في نهاية القنص ، عندما نتهم الكاتب الواقعي بالخيانة . سيد غرين ، انت لست واقعيا ابدا ، انك من اعاظم كتاب الخيال ، انت روماني عصرنا شأنك في ذلك شأن قريبك البعيد روبرت لويس ستيفنس في القرن الماضي . فما اشدها عجبا من هوية لرجل يبلغ الان الخامسة والسبعين من عمره .

---

(1) لم استطع التوصل الى المعنى المقصود من هذا التعبير . المترجم

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ـ بغداد
٧٦ لسنة ١٩٨١